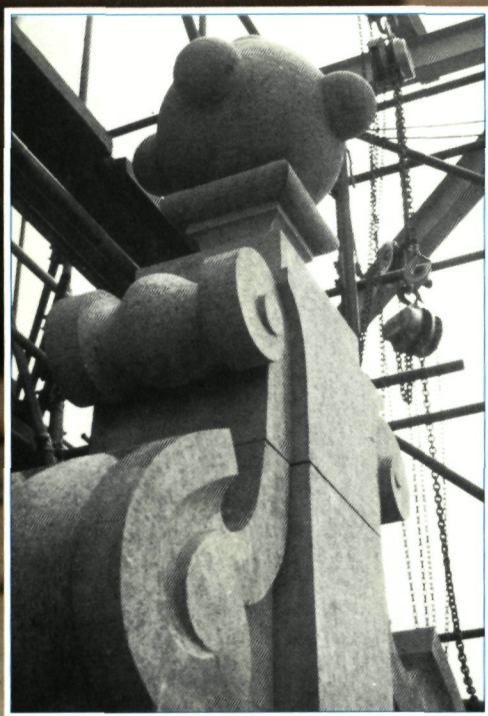


M&L



Sinds 1668

*ontginnen en bewerken we de petit granit of
blauwe steen in Henegouwen*



Restauratie van het Belfort van Bergen (begonnen in 1987).

Project : Godart-Dupire en vennoten

Realisatie : Atelier d'Architecture et d'Urbanisme. O. Dupire, L. François en medewerkers

GW *Crino*

7400 SOIGNIES

S.A. CARRIERES GAUTHIER & WINCQZ

Tel. (067) 33 21 16 Telex : 57878 Carsen B Telefax : (067) 33 91 37

de neef ENGINEERING SA NV


industriepark 8 3100 Heist op den Berg
tel 015 24 62 31 32 tfax 015 24 80 72 tlx 62 926

**Kan bogen op een veelzijdige
ervaring voor het restaureren
van Historische gebouwen en
Monumenten**

- ...INJEKTEREN VAN BAKSTEEN EN METSELWERK
- ...STRUKTURELE HERSTELLING DOOR LIJMEN VAN
WAPENINGEN EN CHEMISCHE ANKERS
- ...WATERAFDICHTINGEN VAN MUREN
- ...ONTZWAMBEHANDELING
- ...RESTAURATIE EN PREVENTIEVE BEHANDELING
VAN HOUTEN DRAAGBALKEN
- ...FUNDERINGSVERBETERINGEN

**Father's Damien Church
Kaluapapa - Hawaiï - USA**





- ALGEMENE BOUWONDERNEMING
- VERNIEUWBOUW
- RESTAURATIEWERKEN
- GEVELWERKEN
- NATUURSTEENHERSTELLINGEN
- BETONREPARATIES EN
ANDERE SPECIALE TECHNIEKEN

**BOUWONDERNEMING
GOETINCK**

ADMINISTRATIEVE ZETEL:
LIEVEN BAUWENSSTRAAT 20
8200 BRUGGE 2
TEL. 050/31.55.81

ERKENNINGEN:
KLASSE 5 D24
KLASSE 4
KLASSE 1 D21

BOTERHUIS - BRUGGE

- Beveiligen van kunstwerken door inbraakwerend glas
- Glazen toonkasten - nieuwe modellen
- Verlichting van kunstvoorwerpen door "Fibre Optics"
- Brandwerende beglaasde deuren



Kwaliteitsprodukten van Ateliers

MEYVAERT

DOK NOORD 3 · 9000 GENT
TEL. (091) 25 54 27 · TELEX 11397 · FAXNR. (091) 25 68 75

MADE IN BELGIUM

EEN GAMMA PRODUKTEN VOOR RESTAURATIEWERKEN EN VOCHTIGHEIDSPROBLEMEN

Tienjarige waarborg

REMAFIX : steenverharder

REPOX : Epoxy-harsen voor alle
restauratiewerken

GLAZUR : doorschijnend gekleurde
bescherming voor beton en alle
andere minerale ondergronden

EXHYDRO® : waterbestendige steenbescherming
door wtcb getest

REMAPLAST : speciale produkten voor
REMAS waterdichtheid

EXHYDRO inj : droogmaking van muren
tegen opstijgend vocht door
injectie-diffusie onder lage druk
(brevet Mabi)

REMAL : chemische gevelreiniging



Het 'Huis Erasmus' in Brussel werd met onze produkten gerestaureerd.



RENOVATION MAINTENANCE

PVBA



BUREAU : 1000 Brussel - Baksteenkaai 32/B7
tel. : (02) 513 22 11 - 513 70 20
tlx. : Renoma B - 23921

VERDELER VOOR OOST- EN WEST-VLAANDEREN :
RESTO bvba - 9731 Eke
Tulpenstraat 4, industriepark
tel. : (091) 85 47 84 - tlx. : 12228



spectron

**Spectron herstelt, onderhoudt
en injecteert alle soorten
bouwwerken.**

Spectron N.V. Injecteerbedrijf

Liersesteenweg 36, B-2800 Mechelen Telefoon (015) 21.99.02



**ER BESTAAN ZEER
DOELTREFFENDE
MIDDELEN
TEGEN DUIVEN**

Duiven zijn inderdaad zo vervelend dat u ik-weet-niet-wat zou doen om ze te verjagen. Zij vervuilen en ontsieren niet alleen onze historische gebouwen; zij werken actief mee aan het verval ervan.

**MAAR HET KAN
OOK ONOPVALLENDER**

Depigeonal is een eenvoudig en doeltreffend systeem om duiven te weren. Onzichtbaar voor voorbijgangers en onschadelijk voor de dieren. Vraag meer informatie over Depigeonal en gebouwenconservatie en -restauratie in het algemeen bij

Solar n.v.

Kleine Breedstraat 51,
2700 Sint-Niklaas.
Of bel 03/776 91 62.



Int. vakbeurs "restauratie '88"
19, 20 en 21 oktober 1988
Hanzehal te Zutphen



Vakbeurs voor herstel en behoud van
gebouwen, (natuur)monumenten,
kunstwerken, boeken en archieven

Inlichtingen en reserveringen:

Beurswezen - Zutphen BV

Postbus 80 7200 AB Zutphen F.B. Koenweg 2
7203 AA Zutphen ☎ (31)5750 - 15100*

RIETEN DAKEN

WILLY IBENS
P.V.B.A.



Brandbeveiligde daken

Rietmatten en rietplaten

Restauraties

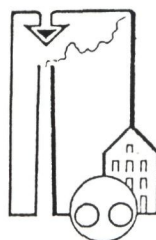
Nieuw en herstellingswerk

Isolatiewerken met rustieke rietplaten

Gratis dokumentatie

Leopoldslei 161 2130 Brasschaat Tel. (03) 651 53 45

E. MENGÉ & ZONEN N.V.



AANNEMERS VAN
- OPENBARE EN PRIVATE BOUWWERKEN
- RESTAURATIE VAN MONUMENTEN
- SCHOORSTEENBOUW
- OVENBOUW

Aannemersstraat 188 / 9110 Gent/Sint-
Amandsberg ☎ (091) 28 15 05/28 49 35 / Telex
11698 Mengé B

ZONDER RENOFORS-BETA ZAG U DIE MOLENS NIET MEER...

Heeft U zich al eens afgevraagd hoe het komt dat eeuwenoude houten molens nog steeds de wind trotseren? Of hoe de Middeleeuwse klokkestoel van de prachtige Sint-Romboutskathedraal zijn tonnenzware beiaard torst?



Groot Nederlands bedrijf in ANTIEKE bouwmaterialen biedt te koop aan :

100.000 Kloostermoppen (Spaanse stenen)
(lang : 27-26-25 cm)
(dik : 5-6-6½ cm)

100 Ton Musselkalksteen en Tufsteenblokken

Grote partijen **oude** stenen en andere bouwmaterialen.

Te koop gevraagd :

Natuursteenzaagmachine met groot bereik en alle antieke bouwmaterialen, speciaal in hardsteen.

Adres :

**van de Wal-Mulders,
Antieke Bouwmaterialen
Oirschot B.V.**

Broekstraat 27b 5688 JX OIRSCHOT Nederland
Tel. : 00.31.4997 - 72038.

Lotto, Presto, Duo, Joker.

De winnaars die niet spelen danken de spelers die niet winnen.

De 65% Belgen die met de Lotto, Presto, Duo of Joker spelen, hoeven zich geen kopbrekens te maken in de bestemming van hun inzet als zij verliezen.

De Nationale Loterij maakt er helemaal geen geheim van en zegt het duidelijk in de dagbladen of met metersgrote affiches: hun inzet dient zowel voor de restauratie van een historisch waardevol gebouw of de internationale uitstraling van

de Opera voor Vlaanderen, als voor het kankeronderzoek, de voorbereiding van de Belgische atleten of waterboringen voor de hard getroffen Sahel-bewoners.

Trouwens, haar naam alleen al maakt het duidelijk. De Nationale Loterij die de Lotto, Duo, Presto en Joker groepeer, is geen privé-onderneming gebaseerd op winstbejag, maar een openbare instelling ten dienste van de Gemeenschap.

Anders gezegd, zelfs

al winnen zij niet met de Lotto, Duo, Presto of Joker, hun inzet is nooit weggegooid geld. Hij is enkel omgetoverd in een aria, een museum, een laserstraal, een atletiekpiste of een levensnoodzakelijke bron midden de woestijn.



**Nationale Loterij
Kardinaal Mercierstraat 6
1000 BRUSSEL**

RAAMTHEATER



Het Raamtheater is gelegen aan de
De Vriërestraat 36 te Antwerpen.

SIGMA EN CULTUUR

Dankzij het privé-initiatief werd een waardevolle brok 19de-eeuwse architectuur gered en tot een unieke toneelruimte omgetoverd. Sigma stelde haar kennis en haar gamma hoogwaardige verf- en decoratieproducten ter beschikking om dit mee te realiseren.

VERF VOOR VAKWERK



SIGMA
COATINGS

Sigma Coatings N.V.
Tweemontstraat 104
2100 Deurne
Tel. : 03/325.19.80



Winkelcentrum : Dommelmart Neerpelt
Ir. Arch. J. Spaas

Onvervangbaar bij :

- stroken voor afdichting
- dak- en gevelbekleding
- restauratie

**Informatiecentrum van de
non-ferrometalen**
Montoyerstraat 47, 1040 BRUSSEL
Tel. (02) 513 86 34

Bladlood for ever



Minervatempel in het Engels Park, Alden Biesen

FREEZTEQ®

Waterdichte muren, aan waterdichte prijzen

(Ongeveer de helft van de normale kostprijs)

Freeztec uw professioneel middel
tegen opstijgend vocht!
Revolutionair door zijn eenvoud.

Kijkt U zelf:

- Geen injectieapparatuur vereist
- Exacte dosering dank zij gestandariseerde patronen
- Tijd- en kostenbesparend.

Kortom:

Het beste produkt qua kwaliteit!
Het beste produkt qua toepassing!
Het beste produkt qua prijs!



**Neem nu contact met
E.C.C. Kwaliteitsprodukten**

Terbekehofdreef 50-52
2610 Wilrijk
Tel. 03/828.94.95 (5 L)
Telex 73.332 ECC-B
T. Fax 03/830.27.69



FAC

FREEZTEQ®

BON

Ik wil alles weten over FREEZTEQ
Graag bezoek van uw vertegenwoordiger

Naam _____

Firma _____

Adres _____

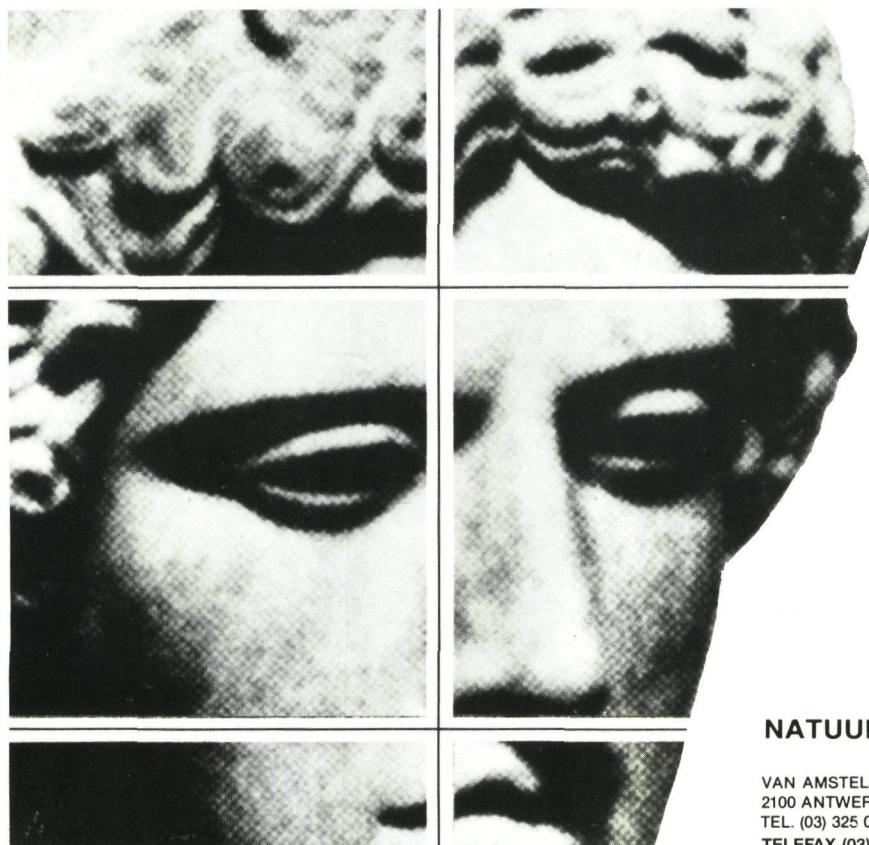
Gemeente _____

Postcode _____

Tel. _____



EEN ERVAREN KIIK OP DE TOEKOMST



NATUURSTEEN



AV LAMINCK

N.V.

VAN AMSTELSTRAAT 63
2100 ANTWERPEN
TEL. (03) 325 03 83
TELEFAX (03) 325 68 66

GASSTRAAT 11 A
9100 LOKEREN
TELEX 32158 NAVLAM
TEL. (091) 48 12 17
TELEFAX (091) 48 96 61

de rust en het evenwicht van mineralen

Dit is geen verhaal over bronwater. Wel een manifest over fundamentele principes van de restauratietechniek. Wij vatten dit in 5 puntjes samen:

- 1** De restauratiematerialen moeten zich kunnen aanpassen aan hun omgeving, zodanig dat de authenticiteit van het monument bewaard blijft.
- 2** Het materiaal moet zoutbestendig zijn en mag de zout- en vochttransporten niet belemmeren.
- 3** Het materiaal moet vrij van kunststoffen zijn en speciaal-cementgebonden.
- 4** Fysische eigenschappen van het restauratiemateriaal moeten aangepast worden aan de eigenschappen van het object.
- 5** Het restauratiemateriaal moet eenvoudig en kostenbesparend toe te passen zijn.

Om die vijf fundamentele principes te kunnen handhaven verkoopt en gebruikt Solar gemakkelijk verwerkbare, zuivere minerale restauratiemortels voor natuursteen, die meestal geen dure wapening vereisen, en zoutbestendige pleister- en injectiemortels van hoogwaardige kwaliteit.

**SOLAR RESTAURATIETECHNOLOGIE
IN HARMONIE MET HET VERLEDEN**

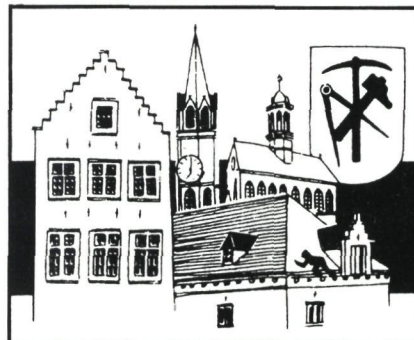


Solar n.v.
Kleine Breedstraat 51, 2700 St.-Niklaas

voor meer informatie belt u: 03/776.91.62

MOREELS H

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

43 Jerusalemstraat
9420 ERPE-MERE

(053) 21 01 54



In het labrynt van
bouwspecialiteiten
wijzen wij de weg

Verdeler van
Remmers-Chemie
Duitsland

Voor nieuwbouw, sanerings-
en restauratiewerken

Voor advies en levering :
Van den Brande EM b.v.b.a.
Industriepark 20
3100 Heist-op-den-Berg
Tel. : (015) 24 19 68
Telefax : (015) 24 28 60





BRUXELMAN HOUDT DE GESCHIEDENIS VAST AL EEN EEUW LANG

In het jaar 1886 vestigt de steenhouwer François Bruxelman zich als aannemer. Zijn zoon Florimond volgt hem op in 1910. Vanaf 1938 geeft zijn kleinzoon Albert Bruxelman de onderneming haar volle dimensie.

D. Bruxelman neemt over in 1968. De "Etn. Fl. Bruxelman en Zoon" worden in juni 1983 een naamloze vennootschap.

Mede door zijn oorsprong heeft het bedrijf zich altijd gespecialiseerd in het restaureren van gebouwen, zowel kerken als historische monumenten, een domein dat vertrouwd geworden is.

De werkhuizen van het bedrijf zijn uitgerust zowel voor steenhouwen als voor houtbewerking.

De moderne technieken worden praktisch aangewend in de oprichting van appartements- of kantoor- gebouwen, privé-woningen, enz.

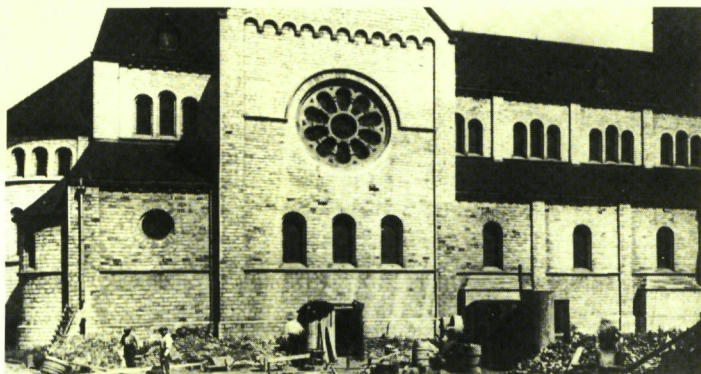
En l'année 1886 François Bruxelman, tailleur de pierre, s'établit entrepreneur. Son fils Florimond lui succède en 1910. C'est ensuite son petit-fils Albert Bruxelman qui dès 1938 donne à la firme sa pleine dimension.

D. Bruxelman prend la relève en 1968. Les "Ets. Fl. Bruxelman et Fils" deviennent société anonyme en juin 1983.

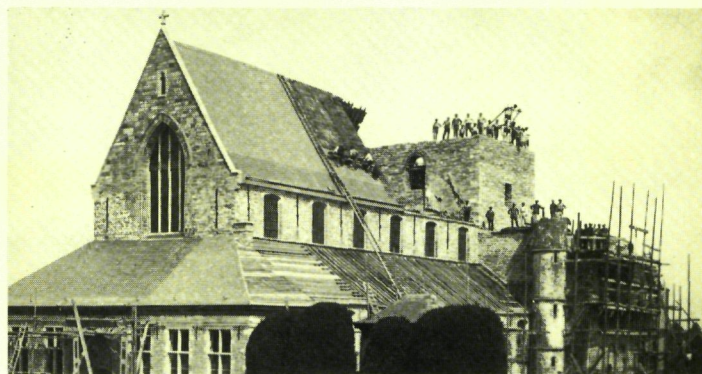
De par ses origines la société s'est toujours spécialisée en restauration de bâtiments anciens, tant églises que demeures historiques. Rien ne lui est étranger dans ce domaine. Ses ateliers assurent tant la taille de la pierre que le travail du bois.

Les techniques modernes sont tout autant son champs d'action avec la construction d'immeubles à appartements ou bureaux, habitations privées etc...

St.-Paulus - 1934



Kerk Eine - 1918



M&L

MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

Tweemaandelijks tijdschrift van het
Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu
Bestuur Monumenten en Landschappen

Inhoud

Generiek	11
Film... filmtheaters	12
Suzanne Van Aerschoot-Van Haeverbeek	
De pioniersjaren van de film te Gent (1896-1916)	40
G. Deseyn	
Paleizen voor de hoofdstad	48
Jo Braeken	
Bioscopen, wat nu ?	63
Suzanne Van Aerschoot-Van Haeverbeek	
Summary	70

Abonnementsvoorwaarden

België : 950 fr. (ook losse nummers verkrijgbaar voor 180 fr.).
CJP'ers betalen : 840 fr.
Buitenland : 1100 fr.

Uw abonnement gaat automatisch in na overschrijving op rek. nr.
470-0278201-29 van Monumenten & Landschappen, Belliardstraat 18,
1040 Brussel met vermelding „M&L-jaarabonnement 1988”.
U ontvangt dan alle nummers van het lopende jaar.

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar, wordt een abonnement automatisch verlengd voor de volgende jaargang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

ISSN 0770-4948
7^e jaargang Nr. 5
september-oktober 1988



*De 'Ambassade', te Antwerpen, een typische bioscoop uit de jaren '50.
(foto G. Charlier)*

Redactie

Administratie voor Ruimtelijke Ordening en Leefmilieu, Bestuur Monumenten en Landschappen.

Afdeling Pers & Voorlichting.

Belliardstraat 14-18, 1040 Brussel.

Tel. (02) 513 99 20.

Eindredactie : M.M. Celis.

Redactiesecretariaat : M. Hoflack.

Administratie en promotie : L. Tack.

Zetwerk : D. Torbeyns.

Vormgeving : An Beullens.

Redactiecomité

Voorzitter : E. Goedleven.

Leden :

H. Craeybeckx (voorzitter K.C.M.L.),

F. Vanderputte (Diensten van de Secretaris-Generaal),

A. Bergmans, J. Braeken, M. Buyle, M. Celis,

M. De Borgher, A. Demey, J. De Schepper,

M. Fierlafijn, M. Hoflack, A. Malliet,

G. Ostyn, L. Tack, S. Van Aerschoot,

Hedwig Van den Bossche,

Herman Van den Bossche.

Advertentiewerving

De Ganzerik, J. Casier
Philipstockstraat 39, 8000 Brugge
Tel. (050) 33 82 20.

Druk

die Keure
Oude Gentweg 108, 8000 Brugge
Tel. (050) 33 12 35

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels berust uitsluitend bij de auteurs. Alle rechten voor het reproduceren, vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

MINISTERIE
VAN DE
VLAAMSE
GEMEENSCHAP

REWAH n.v.

GEVELRENOVATIE :

- reiniging van gebouwen en monumenten
- betonherstelling met minerale of epoxymortels
- scheurinjectie in metselwerk of beton
- steenrestauratie
- behandeling tegen opstijgend vocht
- waterafstotend maken van gebouwen en monumenten
- verstevigen van verzande ondergronden
- beschermen met acrylsiloxaanverven

DAKRENOVATIE :

- ontmossen van leiendaken en golfplaten
- herstellen van goten en asfaltdaken
- behandelen met een hoogwaardig acrylaatsysteem

Al deze produkten kunnen bekomen worden bij de n.v. Rewah, tel. (03) 485 55 33.

De uitvoering van al deze werken kan toevertrouwd worden aan Bodima n.v., tel. (03) 485 77 77.

Vraag gratis deskundig advies en prijzen.



Nijverheidsweg 24

Zandhoven

Tel. (03) 485 55 33

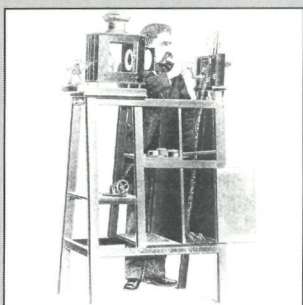


Beter bij de bank van hier

De Kredietbank, de bank die hier groot geworden is. Samen met u. De bank die dichterbij u en bij uw wensen staat, voor al wat u heeft en waar u van droomt.

De bank die, iedere dag opnieuw, hard maakt wat ze u belooft :
"Beter bij de bank van hier."

GENERIEK



La Grande Kermesse

Wellicht is het de grote moeheid bij het naderende 'fin de siècle' die doet teruggrijpen naar meer vertrouwde beelden, gekoesterde herinneringen projecteert uit een — niet eens zó ver — verleden. En waar elders kregen avontuur of tomeloze passie gesublimeerder vorm dan in ... de bioscoop? Gegrepen door de feestroes van het Gentse Internationale Filmgebeuren voert Suzanne Van Aerschot de regie over een groots, heroïsch fresco waarin de 'cinema', van vasteland tot continent, de hoofdrol speelt.

Te grabbel

Guido Deseyn komt onverdacht de eer toe de nog onvolprezen bioscopenbouwer Geo Henderick te hebben herontdekt.

De allervroegste 'filmbarakken', die schuchter bij de Gentse kermissen verschijnende attracties, brengt hij nu opnieuw tot leven met een handvol nog bewaarde strooibiljetten.



Metropolisch

Het indigeste, pathetische verguldsel van de 'belle époque', de kille spiegeling van neon-lights op modernistisch chroom, het nieuwste, zakelijke filmcenakel...

Met virtuoze hand is het hier weer Jo Braeken die de zoektocht leidt door de gemaquilleerde ruïnes van de Brusselse 'paleizen'.

Een revelatie, ongetwijfeld en... een illusie rijker.

Eind goed

Rondom het opnieuw levenloos geworden witte filmdoek verspreiden kleurenbundels hun fluorescerende, onwezenlijke gloed.

Op vilten voeten verlaten de late toeschouwers de nu beduimelde, vermoeide zaal. Nog heel even, weggedoken in een verre klapstoel, overschouwt Suzanne Van Aerschot het strijdtoneel, telt ze de overlevenden.

Het einde van de trukendozen is, goddank, nog niet in zicht.



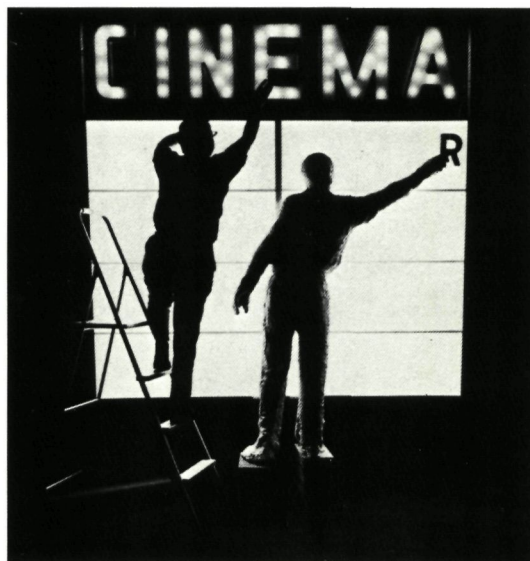
Het Ganzenbord van Vooruit

Een Volkshuis zonder filmvertoningszaal ware nauwelijks denkbaar.

Wat Gent betreft werd deze van Feestzaal Vooruit reeds in 1918 vereeuwigd in ... een ganzenbord, waar Mistinguet Max Linder uitdaagt voor een halsbrekende wedren.

Hiertegen is geen Binnenkrant gewassen.

Film... filmtheaters



Suzanne Van Aerschot-Van Haeverbeeck
en Afdeling Inventarisatie, BML (1)

Bij de allereerste cinematograaf-vertoningen liet niets vermoeden dat dit attractief curiosum in minder dan een kwarteeuw zou uitgroeien tot een fascinerend medium tussen technologie, kunst, 'commercie' en industrie.

De dynamische spanning tussen deze soms contradictorische elementen zal in hoge mate de geschiedenis van het filmgebeuren bepalen; deze evolutie speelt zich uiteraard af in een algemene socio-culturele context en in relatie tot andere kunsten en media.

Eigen aan de communicatievorm is het hele proces van het filmmaken zelf:

- de collectieve produktie met creatieve en financiële implicaties;
- de georganiseerde massa-distributie;
- de vertoning, waarmee het uiteindelijke doel en de realisatie worden bereikt.

Film is geen uniek, eenmalig object, doch is 'in se' reproduceerbaar. Een zo ruim mogelijke relatie met het publiek wordt beoogd; ook al om commerciële redenen wordt doorgaans gemikt op de medeplichtigheid van de massa eerder dan op de goedkeuring van een elitaire 'happy few'. In de logische en commerciële operatie fungeren de strategische inplanting en de adverterende vormgeving van de 'vertoningsruimten' — de bioscopen — als sluitstuk voor de ronseling van een betalend publiek: bioscoopbezoek berust immers op een geldelijke transactie.

Het leek interessant de geschiedenis van de film als 'te vertonen produkt' samen te brengen met de evolutie van de bioscopen en te peilen naar mogelijke uiteen- of gelijklopende verbanden. Wat ze alvast fundamenteel gemeen

hebben zijn hun dubbelzinnige verhouding met de werkelijkheid en de betrachting enige verpozing, vlucht en „*moments de bonheur simple*” te schenken, wat zo mooi aansluit bij de door A. Moles geformuleerde bepaling van kitsch.

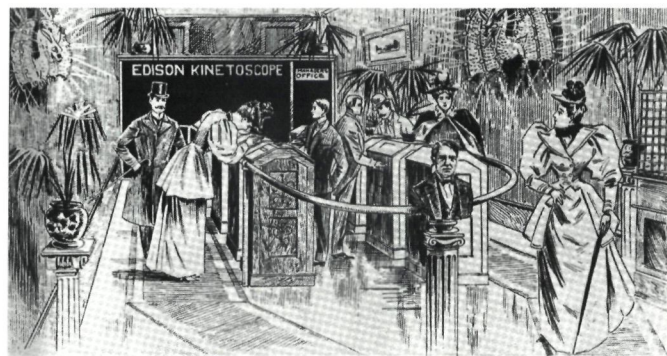
De evolutie van film en bioscoop speelt zich duidelijk af op een internationale scène: veelal is de rode draad herkenbaar, maar in het geheel van de complexe structuur vallen naast nationale en lokale verschillen ook verschuivingen op wat de chronologie betreft en de inhoudelijke en organisatorische aspecten. Om het veelzijdige verhaal enigszins overzichtelijk te houden wordt het in grote lijnen gebracht, 'pendelend' tussen Europa en Amerika. De wisselwerking is subtiel en houdt diverse vormen in van wederzijdse technologische, commerciële en artistieke beïnvloeding, gevoed door tijdelijke 'braindrain'. De ontwikkeling van de bioscoopbouw verloopt niet noodzakelijk parallel of rechtlijnig; ook hier spelen een zekere chronologische marge en verschillen inzake interpretatie, architecturale traditie en verhouding tot de eigentijdse architectuurstromingen. Filmtheaters, droompaleizen en 'kathedralen' geven een typisch Amerikaanse visie weer; in Europa wordt ze slechts uitzonderlijk 'letterlijk' overgenomen, juist omwille van een andere ingesteldheid ten opzichte van schaal en medium. Amerikaanse bioscopen treden niet op als 'gangmakers' maar sublimeren op een grootschalige en meesterlijke wijze aspiraties van het grote publiek. Europese tegenhangers staan op sommige momenten dichter bij avant-gardestrekkingen en opgedreven bouwtechnisch onderzoek. Wat ze gemeen hebben is de gezonde, ongecomplexeerde wijze waarop ze zich in hun omgeving inplan-

ten: gewild opvallend, want daarvoor worden ze gemaakt! Wat ze uiteraard delen is een aandoenlijke primaire betekenis, samengevat in de woorden van Bertolucci: „Theaters are big spaces where we dream the same dream together” (2).

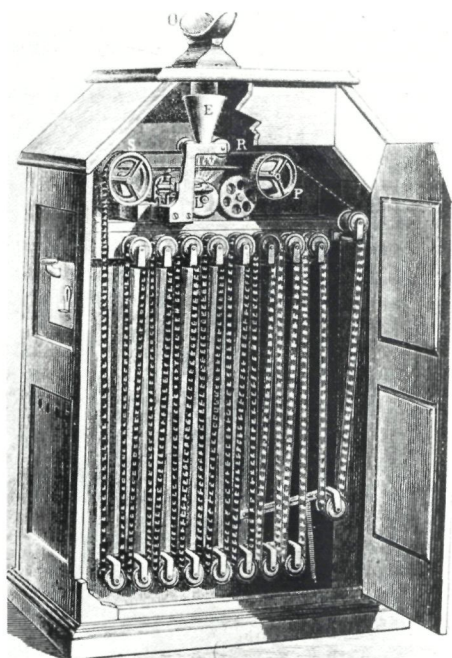


De tijd van uitvinding en curiosum

'Bioskop', 'Cinematographe', 'Chronographe', 'Theatrograph', 'Animatographe', 'Vitascope'... zoveel verschillende benamingen voor 'toestellen waarmee men bewegende beelden op een scherm kan projecteren'. Merkwaardigerwijze ontstaan ze alle omtrent 1895-1896 in diverse plekken in Europa en Amerika; met een paar maanden verschil



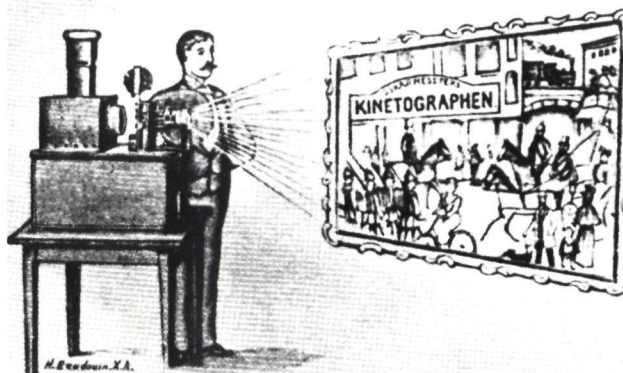
Privé-vertoning tegen een penny in de 'Kinetoscope parlor' aan Broadway ca. 1895 (New York, Museum Modern Art)



Edisons 'Kinetoscope' werkt met doorspoelende celluloidfilm; het bewegend beeld' brengt korte, eenvoudige taferelen (New York, Museum Modern Art)



Nieuwe aanwinst voor de distributie-catalogus 'Le Monde à portée de la main' van de 'Société Lumière', 1898



'Kinematograph' van Oskar Messters, 1898 (Landesbildstelle Berlin (LB) - Baacke R.P. (B.R.P.), p. 13)

worden ze gepatenteerd en voorgesteld aan gezelschappen van vak- en wetenschapslui, of meteen aan het grote publiek. De „uitvinding” past in de rij van andere 19de-eeuwse technische spitsvondigheden en wordt ook als dusdanig beschouwd. Meteen wordt duidelijk dat hiermee alle vroegere experimenten terzake — zoals de toverlantaarn of schimmenspielen met voorstellingen voor een beperkte kring — worden voorbijgestreefd; zo ook de meer op individuele ervaring afgestemde beweegbare schijven, trommels en andere kijkkasten waartoe Edisons eerste 'Kinetoscope' (1889) nog behoorde.

Naargelang van het publiek gaat de belangstelling naar het technisch-wetenschappelijke aspect of naar het meer sensationele en indrukwekkende: de bewegende beelden brengen korte scènes uit het dagelijks leven of geësceneerde taferelen met slapstick allure: ze weten toeschouwers te veroveren en te beroeren en creëren — wellicht ongewild — een basis-medeplichtigheid. Vertoningsruimten zijn hierbij secundair; elke verduisterbare ruimte is uiteindelijk geschikt. Hun ligging of band met bekende etablissementen en de dure entreprijs zullen echter selectief werken: het curiosum is vooralsnog voorbehouden voor een zekere elite. Dit neemt niet weg dat dergelijke vertoningen uitgroeien tot kassuccessen en dat hiermee onverwachte, onverhoopte commerciële perspectieven worden geschapen. Maar het ligt complexer dan dat: eens het nieuwe eraf zijn korte, volledig zelfstandige filmvertoningen moeilijk vol te houden, ondanks het streven naar een zekere variëteit.

Kortfilmpjes worden daarom opgenomen als bijkomende attractie in de ontspanningsprogramma's voor de bourgeoisie van de Belle Epoque. Cinematograaf en scherm verhuizen nu naar de gelagzalen van de café-concerts: ze worden er 'losstaand' opgesteld, met alle zichtbaarheidsproblemen van dien! In music-halls en vaudevilles bieden de van gordijnen voorziene scènes een betere plaats voor het scherm; het 'projectietoestel' komt op een balkon terecht, wat uiteraard tot beeldvervalsing kan leiden. De 'losstaande' opstelling van de 'cinematograaf' brengt bovendien heel wat geluidshinder met zich mee, nauwelijks overstemd door de piano. En ook reëel brandgevaar: celluloidfilm is in die tijd nog bijzonder ontvlambaar! Het 'grote vuur' in de Parijse Bazar de la Charité (1897) is één van de meest besproken en inslaande voorbeelden!



Omstreeks 1900 wordt film een vast punt in music-hall-programma's, ook in steden als Antwerpen, Luik, Gent, Charleroi en zelfs Leuven. Deze 'omweg' in de theaterwereld blijft niet zonder nawerkingen: typische architectuurelementen zoals luifel, opvallende gevelopbouw en -decoratie, verlichting en interieurinrichting met scène en gordijnen, zullen lang de bioscoop markeren.

Vanaf 1896-1897 wordt het doorsnee-publiek geconfronteerd met het nieuwe attractieve curiosum via de rondreizende cinematograaf, gebracht door vindingrijke foormensen die vaak, na aankoop van het — dure! — materiaal, nieuwe systemen uitwerken en zelf filmpjes en lokale 'actualiteiten' opnemen om de voorraad aan te vullen en te vernieuwen. Openluchtvoorstellingen vergen niet méér dan een scherm — tot 250 m²! —, de projector en de nodige energievoorziening. Voor de in te nemen ruimte — markt of plein — dient weliswaar de toelating van de gemeente bekomen, wat doorgaans niet zo moeilijk is: vertoningen



Adverteerkaartje verstuurd in 1912 (Collectie H. Uytterhoeven, Leuven)

zijn immers 'modern' en 'leerrijk', vermits ze ook de bevolking in contact brengen met stoommachine en elektriciteit.

Filmbarakken of reuze mobiele filmtheaters met kleurrijke, barokke ingangspartijen bieden in hun sprookjesachtig verlichte zalen nochtans meer luxe en comfort en kunnen bovendien het hele jaar door opereren. Programma's worden avondvullend en gevarieerd, met ruimte voor een filmjournaal en ter plekke opgenomen taferelen die de burgers enorm amuseren en ter zelfdertijd bronnen worden voor lokale geschiedenis.

Vanaf 1907-1908 neemt de belangstelling af: oversaturatie en gebrek aan vernieuwing zijn de voornaamste redenen. De meest gewiekste foormensen hebben inmiddels voet gekregen in gevestigde music-halls waar ze regelmatig optreden; velen zullen zich bijtijds vestigen als bioscoop-exploitant of overgaan naar de distributiemaatschappijen. Deze 'ambulante' fase heeft de cinematograaf gebracht tot in afgelegen dorpen, een potentieel publiek gecreëerd en elke voorstelling omhuld met een feestelijk karakter. In grootsteden komt een eigen, permanente vorm van cinematograaf-vulgarisatie tot stand. Omtrent de eeuwwisseling ontstaan in Europa 'Store Theaters', 'Ladenkino's' en later — vanaf 1905 — in Amerika 'Nickelodeons'.

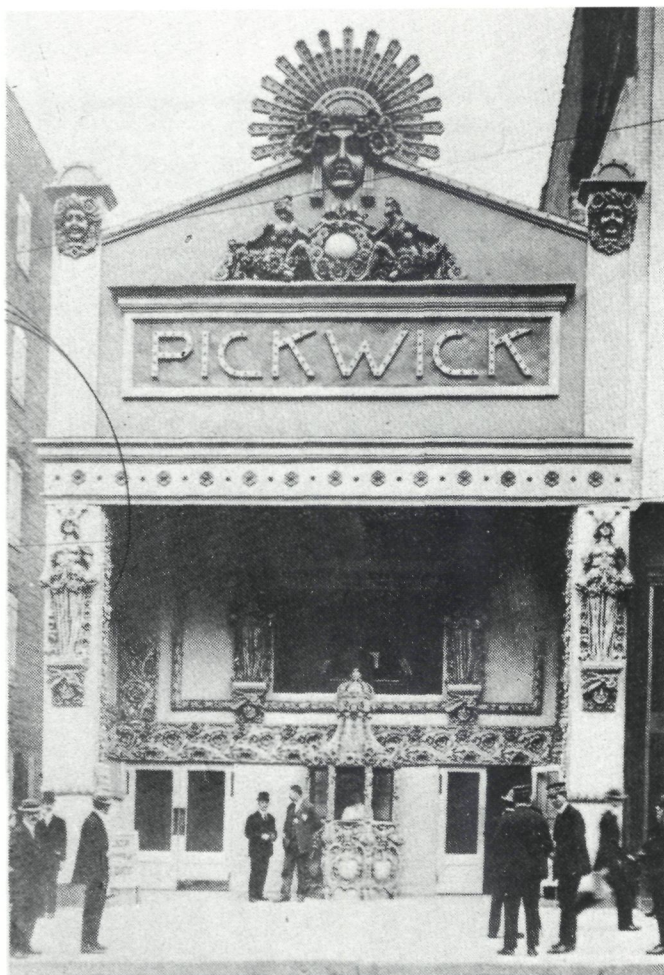


Que Velles Hues Perseus
Mons. Marguery Lousin
Breda 1897 4p. 1865
VILLE DE LOUVAIN
ENTRÉE 10
IND. N° 1000
In aanwezigheid van het gezind deel der mede schieding

Van productie tot vertoning in rondreizend filmtheater (Stadsarchief Leuven (S.A.L.) Etablissement de Baraques, Cinémas, Nr. 10515)



Wellicht de eerste sedentaire 'cinématographe', in 1897 door de Lumières geopend aan de Parijse Boulevard Saint-Denis (Cinémathèque Française - Lacroche F. (L.F.), p. 19)



Baltimore. 'Pickwick' met een art nouveau tintje (Theatre Historical Society - THS - Naylor D. (N.D.) p. 24)

Telkens gaat het om vroegere, in de woonhuizenrij opgenomen winkelpanden van drukke straten of arbeidersbuurten die nu voor korte cinematograafvertoningen op primitieve wijze worden ingericht.

In de Amerikaanse benaming wijst 'nickel' op de lage entreprijs bedoeld om een lagere klasse en niet of weinig Engels sprekende immigranten aan te trekken; 'Odeon' verwijst naar de Griekse spektakelruimte. Omstreeks 1907-1908 wordt het succes duidelijk: 5 à 10.000 Nickelodeons worden gemeld. Meer dan in de 'Store Theaters' met versierde pui komt het commerciële verleidingselement tot uiting in plattegrond en vormgeving van de ingangspartij met kassa. De achterliggende zaal, meestal een rechthoek van 7 à 10 m bij 30 m is essentieel op het achterin gespannen doek of witgeschildeerde scherm gericht. De uitrusting varieert: kussenstoelen, piano en betere ligging brengen de prijs op tien cent!

De programma's duren 12 à 15 minuten — één filmrolletje — en brengen verhalen met vrij houderige, statische tafereel ontleend aan de klassieke literatuur: Romeo en Julia, King Lear of een Wagner-opera. Populair worden de 'serials', gebracht in 15 à 20 tafereel en gericht op consumentief bezoek.

Nickelodeons zijn de voornaamste afnemers van New Yorkse filmmaatschappijen als Biograph en Vitagraph die de productie en distributie controleren en om commerciële reden alle vormelijke en inhoudelijke experimenten uitslui-

ten. De ontwikkeling van film en bioscoop wordt hierdoor tot rond 1912 gestremd. Nickelodeons bevatten alle 'ingrediënten' van de doelgerichte kijk- en vertoningsruimte in een vanzelfsprekende basisvorm; deze zullen spontaan worden aangewend in kleine(re) zalen die ook in Europa zullen worden gebouwd in de steden vóór de Eerste Wereldoorlog en in de dorpen tijdens het interbellum.

C I N É M A

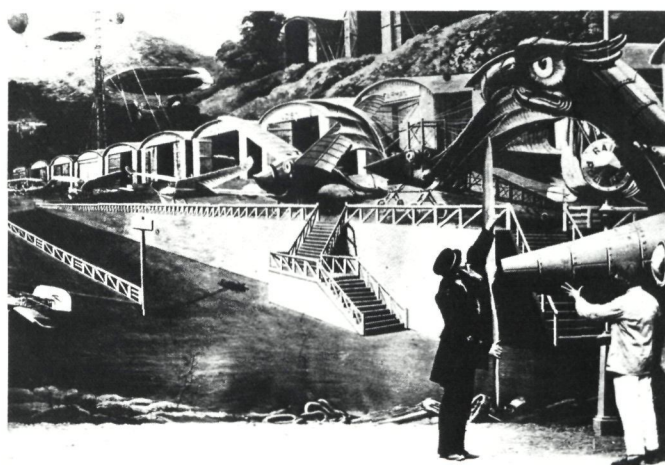


C I N É M A S

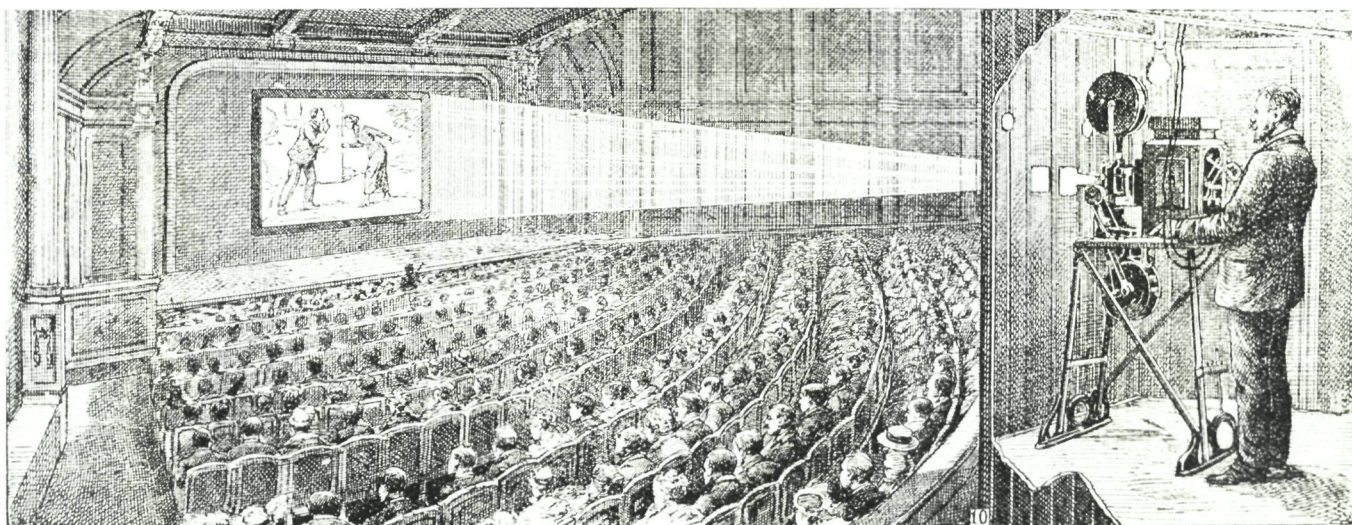
Een doorbraak vanaf 1908

In Europa groeit stilaan algemene belangstelling voor het filmedium; de cinematograaf wordt officieel erkend en diverse factoren stimuleren nu zijn sedentaire ontwikkeling. Specifieke, vaste vertoningsruimten van enige omvang veronderstellen een hele infrastructuur: een gedifferentieerde productie afgestemd op een ruim — ook gecultiveerd — publiek, een gekanaliseerde distributie met filmverhuur in plaats van verkoop, en verzekerde vertoningen, liefst in een net van eigen bioscopen. Dit 'verticaal uitbouwsysteem' beheerst in grote mate de filmwereld tot 1949. In artisanale vorm wordt het toegepast door kunstenaar-goochelaar-toneelspeler Meliès en zijn 'Star Film Company' (1896). Zijn experimenten leiden tot een verhalend genre met integratie van bizarrerie en fantasie die de loutere weergave van de werkelijkheid overstijgen; tussen 1897 en 1913 brengt hij zowat 50 films, waarvan sommige zijn ingekleurd; 'Voyage dans la Lune' (1902), naar J. Vernes, veroverd de internationale markt als echte speelfilm van 40 minuten, drie keer langer dan de doorsneefilm!

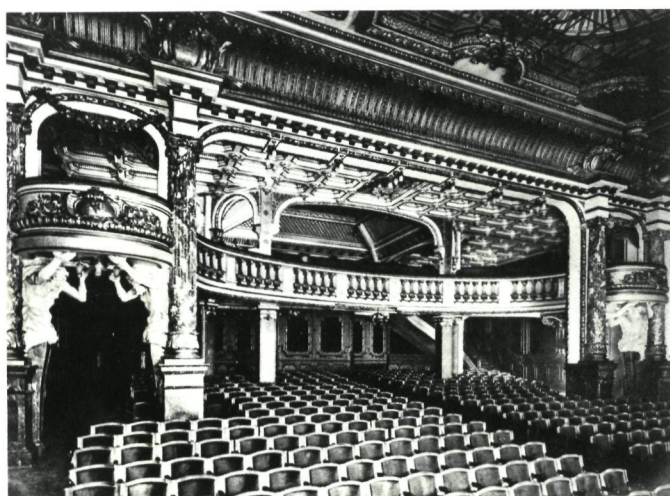
Franse filmmaatschappijen als Pathé-Frères (1896) en Gaumont (1898) werken naar hetzelfde systeem maar met meer



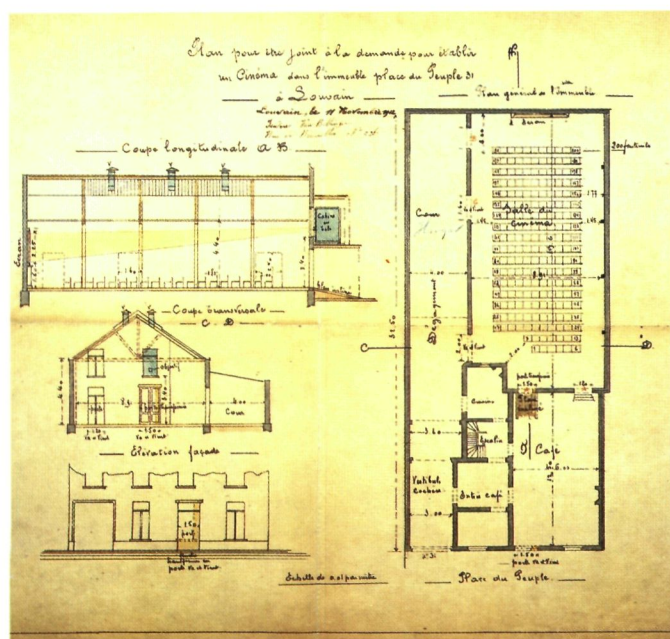
'Fantastische' voertuigen in de grote Meliès-traditie: 'La Conquête du Pôle', 1912, (Brussel, Koninklijk Filmarchief (B.K.F.))



'Cinématographe' in beveiligde cabine (Larousse Universel, 1922)



Parijs, 'Omnia - Pathé', 1906: één der eerste filmtheaters van de Pathé-keten (M. Renard, Paris, L.F., p. 50)



Achterin gebouwd en onopvallend aan straatzijde. Leuven, voormalige Place du peuple. (S.A.L., Représentations cinématographiques, Nr. 11250)

zin voor commercie en internationale — ook overzeese — relaties. Hun producties brengen verdere diversificaties in de filmgenres met comics van Max Linder en ook een periodiciteit met regelmatige actualiteiten — Pathé-Journal (1907-1908) — en 'serials', waaronder de geliefde Fantomas (1913) van Gaumont. De creatie van een eigen distributienet bioscoopnet wordt internationaal opgevat: Parijs krijgt zijn Omnia-Pathé (1906) en ook de eerste actualiteitenbioscoop 'Pathé-Journal' (1912). In België wordt het net systematisch uitgebouwd vanaf 1908 met zalen in Antwerpen (1908), Gent (1910), Leuven, ...

Gaumont verbouwt in Parijs het sinds 1908 als cinema ingerichte 'Hippodrome' tot 'Gaumont-Palace' (1910). Behalve producties in de New Yorkse studio's komen er ook in Groot-Brittannië, waar Gaumont-Britisch voornamelijk na de Eerste Wereldoorlog zijn zalennet zal uitbouwen.

Naast deze internationale organisaties ontstaan nationale beroepsverenigingen en filmverdelersorganisaties. Film treedt aldus traag maar zeker uit een zekere marginaliteit en bereikt opnieuw de bourgeoisie: de Franse „Film d'Art” brengt verfilmd toneel met bekende acteurs, onder meer van de Comédie Française, en vraagt de medewerking van beroemde componisten, zoals F. Poulenc voor 'l'Assassinat du Duc de Guise' (1908), waardoor cinema voor het eerst door kunstcritici wordt besproken.

De aangroeiende publieke belangstelling vergt ruimere en goed ingerichte zalen. Officiële veiligheidsvoorschriften omtrent de cinematograaf impliceren zijn erkenning, scheppen rechtszekerheid en werken investering en oprichting in de hand. In België luidt het Koninklijk Besluit van 1908: „Les établissements dangereux, insalubres ou incommodes. Réglementation des cinématographes”.

Ook de Britse 'Cinematograph Act' (1909) legt onder meer de inplanting op van aparte, geïsoleerde projectiecabines, en zou hiermee in zekere mate de sinds 1907-1908 aangroeiende bouw van de 'Electric Palaces' hebben afgeremd.

Deze ontworpen bioscopen nemen als zelfstandig gebouw vrij brede panden in de huizenrij in. De ordonnantie van de schermgevel leunt eerst aan bij de theaterstijl; stilaan groeit een typisch gedecoreerd front met de nodige opschriften. De plattegrond omvat een hal met kassa en

buffet, soms ook een winkeltje en aansluitend een langwerpige, meestal versierde, licht hellende en gewelfde zaal met scherm en onvermijdelijke piano. Het 'primitieve' concept krijgt een meer geïndividualiseerde, ruimtelijke vormgeving en meer luxueuze inrichting. 'Electric Palaces' staan model voor een 'tweede fase' in de ontwikkeling en zullen als dusdanig ook weer vanzelfsprekend opdagen in de evolutie van, bijvoorbeeld, wijkbioscopen.

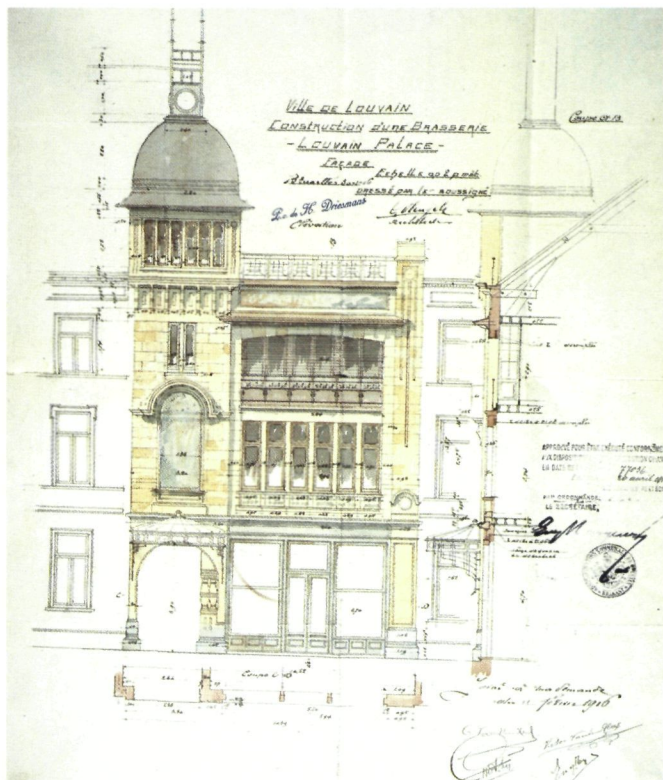
Grootsere bioscopen volgen vooral de gevestigde theatertraditie; in een overgangsfase worden trouwens een aantal theaters aangepast of verregaand verbouwd om voornamelijk op filmvertoningen over te schakelen. In Duitsland wordt met een zeker purisme gezocht naar een specifieke vormgeving, aansluitend bij de progressieve — ook officieel geworden — architectuur van Behrens, Muthesius en Van de Velde en de theorieën van de Werkbund. Merkwaardig

zijn de pogingen om 'expressieve ruimten' te realiseren, begrensd door haast onversierde muurpartijen: de gelijkenis met theaterontwerpen van Van de Velde is opvallend!

De Eerste Wereldoorlog brengt een zekere onderbreking in de filmproductie en de bouw van zalen, maar niet in het bioscoopbezoek. In de bezette gebieden wordt vanaf einde 1914 op bevel overgeschakeld naar het 'normale leven': music-halls, theaters en cinema's openen opnieuw hun deuren. Programma's worden gecontroleerd: op neutrale, Scandinavische produkties na, worden alleen Duitse films getoond; in 1917 wordt hiertoe de U.F.A. — Universum Film Aktien Gesellschaft — opgericht, voorzien van nieuw gebouwde studio's in Neubabelsberg, Berlijn. De produktie van technisch-kwalitatieve films met nationalistische inslag wordt opgedreven naast 'Aktualiteiten' met een eigen visie op de oorlogsfeiten: in oktober 1918 worden nog steeds



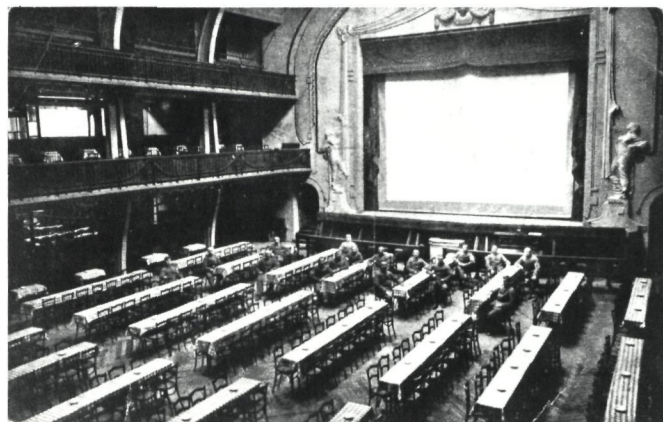
Liverpool. 'Picture House', 1912 (L.F., p. 45)



Een met toren en luifel gemarkeerde ingangspartij voor de cinema van de 'Brasserie Louvain - Palace', 1916 (S.A.L., Bâtisse, Nr. 75727)



Londen-Harlesden. 'The Coliseum', 1912 (Greater London Council, Atwell D., (A.D.), p. 20)

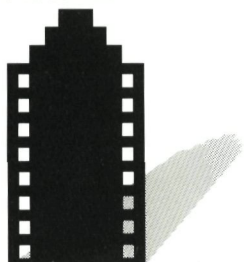


Gent. 'Grand Palais du Valentino', in 1911 wederopgebouwd, architect G. Henderick; sinds 1913 'Wintergarten' (Collectie F. Van Bost)

beelden getoond van overwinnende Duitse troepen ... Gemeentelijke overheden staan hier huiverachtig tegenover, ook al omdat de opbrengst ten dele naar de bezetter gaat. Maar de winters zijn bijzonder koud en filmbezoek betekent warmte, ontspanning, vlucht...

Wanneer reglementen de toegang aan minderjarigen ontzeggen neemt het aantal toeschouwers af. In Groot-Brittannië, dat aan dergelijke regels ontsnapt, trekken vrouwen en kinderen massaal naar de 'Palaces' waar ze letterlijk worden geconditioneerd voor de naoorlogse periode.

PICTURES



PICTURE HOUSES

Amerikaanse speelfilm en filmpaleizen van de 'silent period'

Even vóór en tijdens de Eerste Wereldoorlog treden in Amerika veranderingen op in de produktie en het filmmaken: ze zullen in de volgende decennia zowel filmgenre als bioscoopbouw bepalen. Om uit de armtierige Nickelodeon-sfeer te geraken en een rijk en gecultiveerd publiek voor film te interesseren dienen volgens één van de voorvechters, filmmaker D.W. Griffith, fundamentele wijzigingen en vernieuwingen gebracht in de scripts, de duur en de opnametechniek. Voorstellingen van geïmporteerde produkties zullen dit staven. In 1912 wordt de Franse film *d'Art*, 'La Reine Elisabeth' vertoond, een 53 minuten durende prent met Sarah Bernhardt in de hoofdrol. In 1913 volgt het Italiaanse *'Quo Vadis'* naar de hoofddrol van Nobelprijswinnaar H. Sienkiewicz: de meer dan twee uur durende vertoningen komen alleen in 'first class theaters' en worden een kassucces. Het resultaat is tweevoudig: de enthousiaste 'middle class' ontdekt het medium en de Amerikaanse

producers wordt bewezen dat speelfilms renderen.

De filmindustrie ruilt inmiddels New York voor Hollywood: licht, sfeer en gevarieerde topografie zijn er gunstiger. Oude monopolies worden doorbroken en na enige tijd ontstaan nieuwe 'Companies' als Paramount (1914), Universal (1914), Fox (1915) en Goldwyn (1916).

Schaal en structuur veranderen, ook al omdat duidelijk voor een 'verticale uitbouw' wordt geopteerd. Op 3 maart 1915 brengt D.W. Griffith zijn deels zelf gefinancierde 12-rollen film uit *'The Birth of the Nation'*, 'the greatest picture ever made'... Plaats: een ander 'first theater' in New York, entreeprijs: 2 dollar! Met technische beheersing en zin voor poëzie worden hier de basisprincipes gelegd van de speelfilm, die hiermee volledig los komt te staan van het toneel: accenten worden gelegd door de veranderende en bewegende positie van de camera, sferen worden getypeerd door het spel van licht en donker, en eenheid van plaats en tijd wordt verbroken door goed gedoseerde flashbacks. Het succes is overweldigend: 82.500 bezoekers in New York, 3 miljoen in het hele land! Deze publieke belangstelling en het commerciële succes banen de weg voor de grote produkties van de 'silent period' en werken de opbouw van geschikte zalen of 'movie palaces' in de hand.

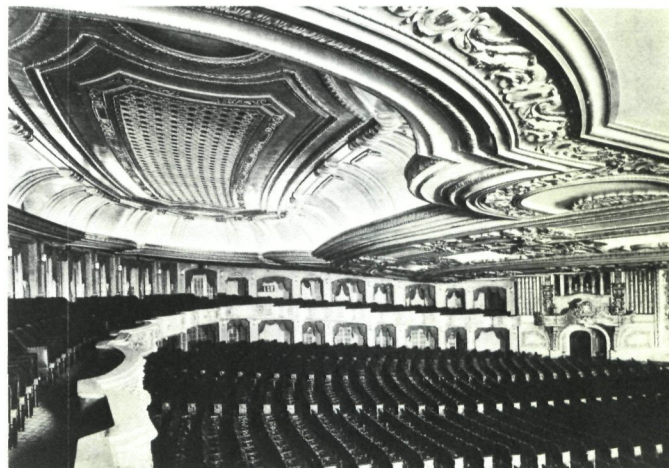
Bioscoopbouwers en -programma's

De voornaamste bouwheren zijn de 'companies', opgericht door ondernemende lui, veelal Joden van Centraal-Europese afkomst die de knepen van de stiel kennen en het in Hollywood hebben 'gemaakt'. Soms treedt ook een bioscoopketen-manager op, zoals S. Rothapfel of 'Roxy', die met een feilloze zin voor show-business bouwprogramma's weet aan te vullen of om te buigen. Movie Palaces veruiterlijken een zin voor show en business, doordrenkt met het opschepperige genoeg van de geamikaniseerde self-made man: de eigen, waargemaakte droom wordt een tijdlang — en mits betaling — gedeeld met allen, zonder klasse-ondercheid.

Het bouwprogramma beantwoordt aan een nieuwe vorm van bioscoopbezoek, opgevat als een quasi rituele (zondag)namiddag- of avondvullende ontspanning; bij het afwisselende — ook music-hall — spektakel horen de nodige



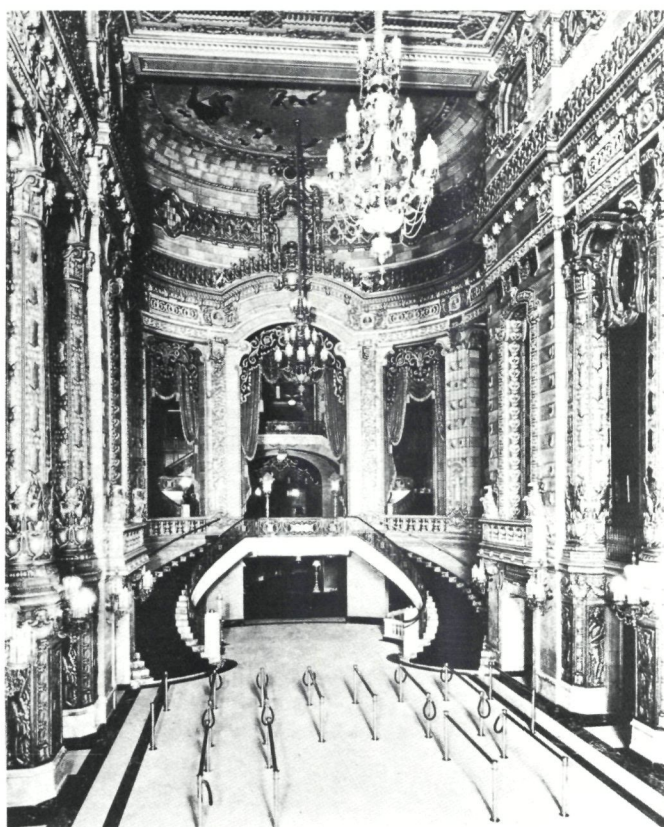
New York. 'The Strand', 1914. Eén der eerste 'paleizen', architect Th. W. Lamb gesteund door manager - showman - 'Roxy' (Museum of the City of New York, L.F., p. 36)



Chicago. 'Uptown Theater', 1925. Indrukwekkend plafond boven de 'theater'-loges en balkons (Chic. APCC, N.D., p. 59)



Chicago. 'Loew's Paradise', 1928, architect J. Ebersson (Chicago Architectural Photographing Company Collection (Chic. APCC) N.D., p. 132)



Chicago. 'Uptown Theater', 1925, architecten Rapp & Rapp. Foyer in eclectische Spaanse barokstijl (Chic. APCC, N.D., p. 58)



Manager 'Roxy' bij het Kimball-orgel bestemd voor zijn New Yorkse 'Roxy Theatre', 1927 (Ben Hall Collection, N.D., p. 39)

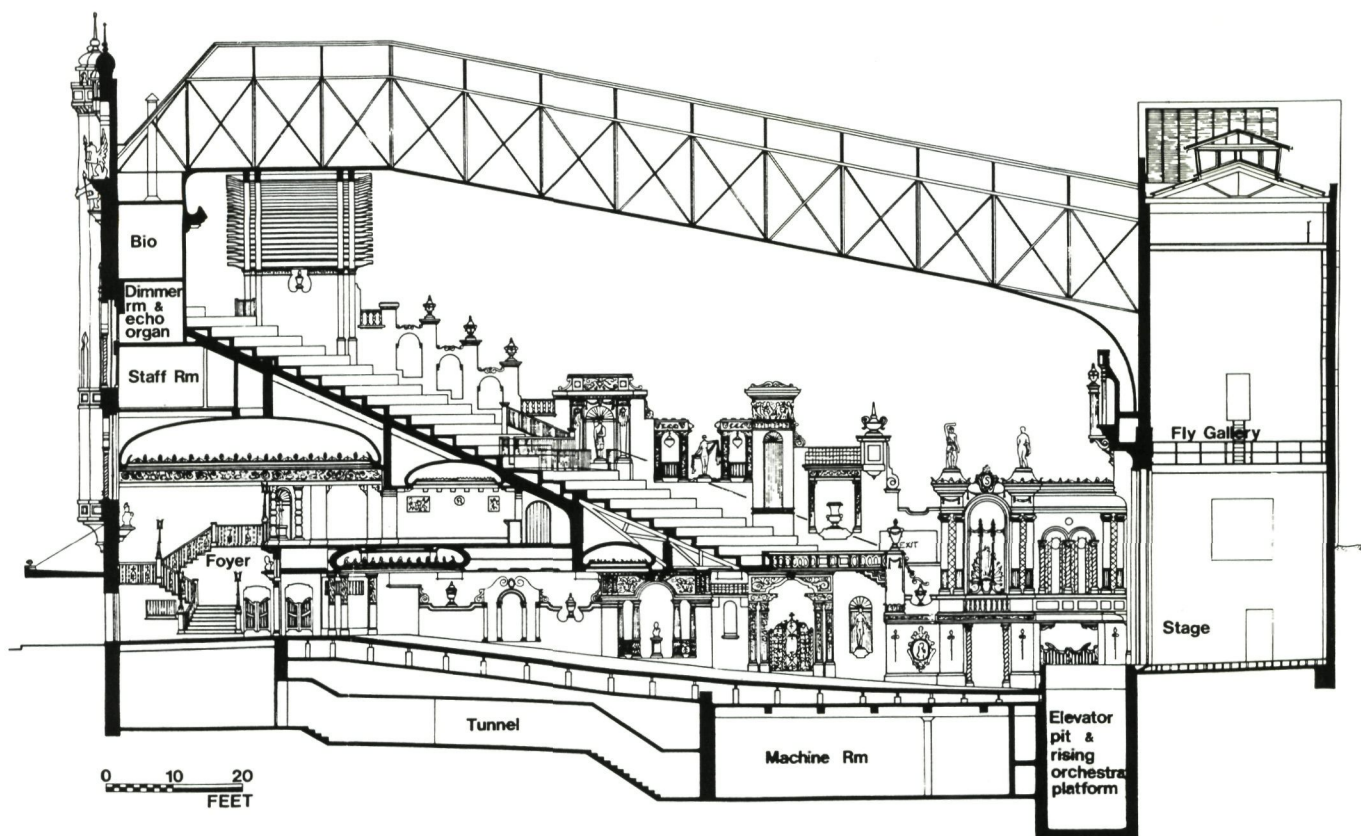
pauzen voor ontmoetingen, praatjes, drankjes en versnaperingen. De vertoningszaal wordt daarom omringd door comfortabele, exotische zit- en rookkamers en bijzondere diensten als zieken- en kinderopvang. Voorts wordt in overgedimensioneerde vorm het patroon van de klassieke opera gevolgd met bijzondere aandacht voor aangename, veilige en overzichtelijke circulaties en het accentueren van de ingangspartij met 'de luxe' kassa.

De zaal zelf — met 2000 à 3000 zitplaatsen — volgt eveneens dit schema, evenwel met ingekort scènedeelte. De hoefijzervormige balkons, zij- en avant-scèneloges bieden geen optimale zichtbaarheid op het scherm, maar dat lijkt geen bezwaar: naar de 19de-eeuwse traditie spelen 'zien' en 'gezien worden' een evenwaardige rol in deze — sociale — paleizen. Vooruitstrevend 'modern' zijn daarentegen de technische aspecten als de inplanting van de geïsoleerde projectiecabine en de zorg om de akoestiek voor de muziek- en orgeluitvoeringen, vaak trouwens proefondervindelijk bijgestuurd. 'Modern' zijn eveneens de technische installaties — verwarming, ventilatie, elektriciteit — ondergebracht in 'veilige' en goed onderhouden machinekamers. De opbouw zelf verloopt doorgaans in de recordtijd van één jaar. De structuur is eenvoudig: een stalen skelet en gebint waaraan het plaasteren, veelal licht gewelfde plafond door middel van zware kabels wordt opgehangen. Het ruim opgevatte bouwprogramma zal mutatis mutandis worden behouden in de volgende decennia en als het ware het Amerikaanse concept vertegenwoordigen. Vormgeving, afwerking van gevels en interieur liggen in de handen van de architect en gespecialiseerde ambachtslui.

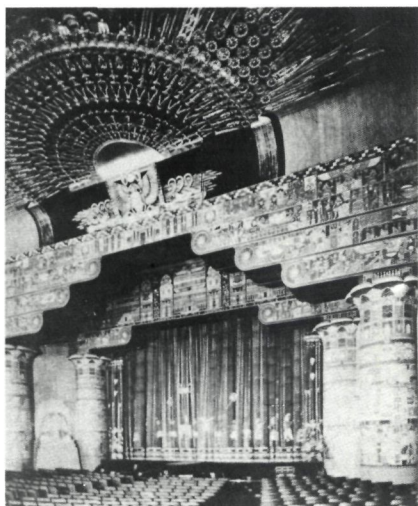
Vormen en stijlen

De verticale uitbouw van de companies — in de jaren twintig aangroeiend met Warner Bros (1923), Columbia (1924) en Metro-Goldwyn-Mayer (1924) — leidt tot een reuze bouwcampagne, eerst in New York, later over heel Amerika: in 1915 worden al 21.000 nieuwe theaters gemeld. Binnen een 'Company' of een horizontale bioscoopketen wordt niet gestreefd naar gestandaardiseerde bouwvolumes of zaalgrootte. Loew-theaters, later opgeslorpt door MGM, vertonen doorgaans de hoogste capaciteiten in de categorieën 2.000 - 2.500, 3.000 - 3.500, en zelfs 4.000 zitplaatsen en meer. Een bepaalde Company zal vaak, maar niet uitsluitend een beroep doen op een zelfde architect: gerenommeerde bioscoopbouwers als Th. Lamb (1871-1942), G.W. Rapp, C. Rapp en J. Ebersson (1875-1954) werken voor verschillende opdrachtgevers waarbij blijkt dat Loew met zijn huisspreuk „we sell tickets to theaters, not to movies” een voorkeur — of goede neus? — heeft voor topfiguren en -kwaliteit. Movie palaces horen thuis in het Amerikaanse *eclecticisme* dat ten volle aan zijn trekken komt tijdens en na de Wereldtentoonstelling van Chicago, 1893. De impact is groot: F.L. Wright zal er blijvend aan herinneren, zoals tijdens zijn Londense lezing van 1939: „Wij — de vooruitstrevende architecten — legden ons ijverig toe op het creëren van een eigen architectuur passend bij onze mentaliteit, onze tijd, onze omgeving... en we waren aardig op weg...; toen kwam die Wereldtentoonstelling en Amerika ontdekte een grootse architectuur die ruimten en namaakvormen wist te orkestreren. De aansluitende vloed van 'pseudo-klassiek' en deriverende 'ismen' heeft ons gewoonweg weggeveegd!” (3).

In tegenstelling met andere bouwtypes als musea, kerken, bibliotheken... zullen bioscopen geen bepaalde stempel van een beeldbepalende stijl meekrijgen; 'in se' lijken ze niet stijlgebonden. Ook horen exterieur en interieur niet



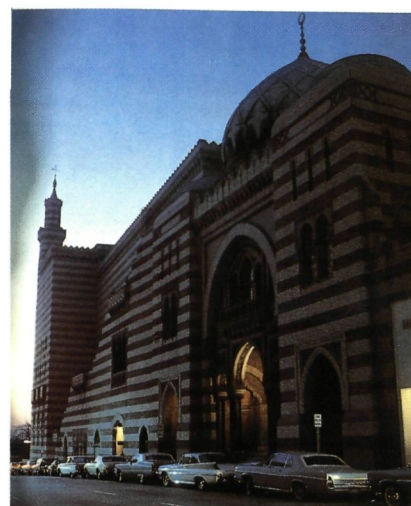
Boven: Doorsnede van de 'State Forum Rapallo', 1929 in Melbourne, architecten Bohringer, Taylor & Johnson (Thorne R., p. 333)
 Onder: Miami. 'Olympia', 1926, architect J. Eberson. Typische kleur- en lichteffecten (Foto F. Naylor, N.D., p. 39)



Hollywood. 'Grauman's Egyptian' (1922), architecten Meyer & Holler. (Ben Hall Collection - N.D., p. 86)



Hollywood. 'Grauman's Chinese' (1927). Feestverlichting en nieuwsgierigen bij een 'première' in 1932. (Ben Hall Collection - N.D., p. 15)



Atlanta. 'The - fabulous - Fox Theatre' (1929), architecten Mayre, Alger & Vinour. Een 'Nationaal' — beschermd — monument (Ben Hall Collection - N.D., p. 145)

noodzakelijk tot éénzelfde vormtaal... en architecten bespelen met plezier alle mogelijkheden van de voorhanden zijnde 'vormen'-schat.

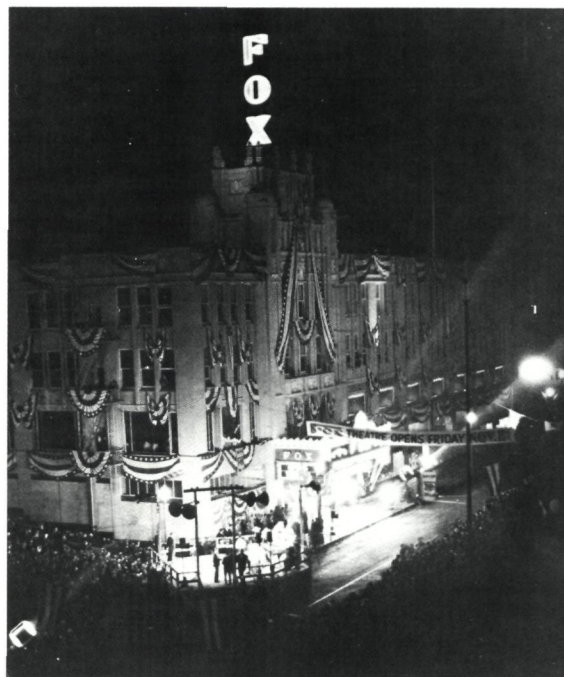
Achtereenvolgens — of gelijktijdig — worden verschillende bronnen van Europese architectuurstijlen aangeboord: architectonische onderdelen of zelfs volledige 'historische' ruimten worden met brio, naar eigen inzicht en smaak en volgens de gegeven vereisten, op een veelal grotere schaal uitgevoerd.

Vanaf 1923 wekt J. Eberson opschudding met zijn „*atmospherics*”, waarin een openluchttheater-effect wordt nagestreefd: combinaties van wandbehandeling en lichtspel worden ondersteund door een daartoe ontwikkelde 'brenograph' die vanuit de filmcabine wolkenvelden en opklaringen projecteert op de met sterren versierde blauwe hemel van de koepel; middelen eigen aan het filmmedium worden ingeschakeld als bewegend ornament.

Als „*archaeologist, weatherman and landscape gardener rolled into one*” weet Eberson de wandbekleding — half in reliëf, half in trompe-l'œil — op meesterlijke wijze te variëren en eventueel aan te passen aan de natuurlijke omgeving: in Florida brengt hij 'atmospherics' in Spaans-koloniale stijl.

Hij zal zijn systeem zélf commercialiseren en ruime bekendheid verwerven, ook overzee, als ontwerper in Australië waar de ontwikkeling van de Amerikaanse bioscopen op de voet wordt gevolgd, als adviseur in Parijs, bij de inrichting van de Rex (1932).

Het gelijklopende „*exotisme*” bespeelt alle mogelijke thema's: met zwier wordt ontleend aan de Egyptische Kunst — de herontdekking van het graf van Tutankhamon in 1922 ligt dan ook nog vers in het geheugen. Ook Oosterse, meso-Amerikaanse of Hispano-Maureske en koloniale architectuur wordt een geliefde inspiratiebron. Hier begint de verrassing doorgaans al met gevel en volume: plots prijkt daar een Egyptische tempel, een Chinese pagode, een Moors paleis of haciënda voorzien van een 'cinema-luifel' en de nodige lichtreclame. Verfinde verlichting, overdadige decoratie en sprookjesachtige sfeer worden met een verbluffende creativiteit doorgetrokken van hal tot vertoningszaal, met aandacht voor alle details, vormgeving van lampen en zetels inbegrepen. De vraag blijft of hier een bewuste of onbewuste wisselwerking plaatsvindt tussen

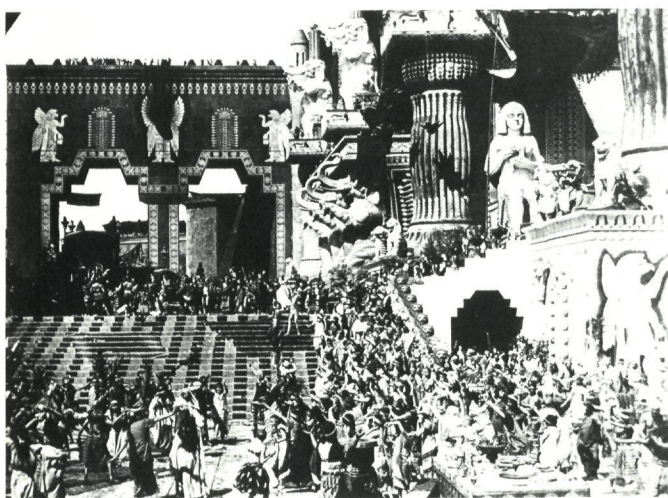


San Diego. 'Fox Theatre', 1929. Feestverlichting bij de opening op 'Black Friday' en 'Gothic Revival' (Fox Theatre San Diego - N.D., p. 63-64)

bioscoop- en filmdecor: megalomane, 'Babylonische' tempels, steden en paleizen worden immers opgetimmerd voor verfilmde epische drama's en bijverhalen als 'Intolerance' (1916) van D.W. Griffith of 'The ten commandments' (1923) van Cecil B. De Mille.

Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde Hollywood een enorme produktie met gedifferentieerde genres: meeslepende dramatische verhalen, westerns van de goedkope B-reeks, comics. Deze laatste krijgen een nieuwe dimensie dank zij Max Sennett, Buster Keaton en Charlie Chaplin: 'Charlot', de spilfiguur van kortfilmpjes stapt vanaf 1921 over naar speelfilms doordrongen van sociale satire en maatschappijkritiek zoals in 'The Gold Rush' (1921). Oorlogsprodukties krijgen een patriottisch tintje en naoorlogse films geven de nieuwe sfeer van de 'new morality' weer in zuurzoete 'middle class' comedies getuigend van een zeker cynisme, materialisme en seksuele ontvoogding.

Tussen 1920 en 1929 worden meer dan 5000 films gedraaid, een massa-produktie dus waarop zich een aantal directeurs en acteurs aftekenen; 'nieuwe' Duitse immigranten zoals E. Lubitsch en E. von Stroheim brengen een 'continental touch' en drukken een individuele stempel op Hollywood-produkties.

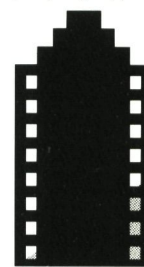


'Intolerance', 1916 van D.W. Griffith (B.K.F.)



Architect F. Lang in zijn 'Metropolis', 1926 (B.K.F.)

F I L M



F I L M T H E A T E R S

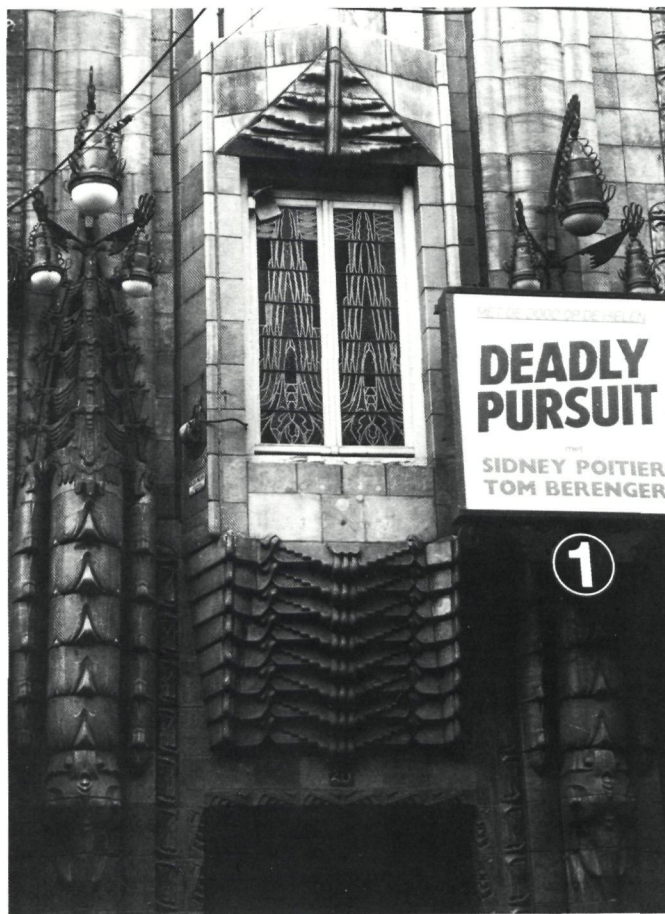
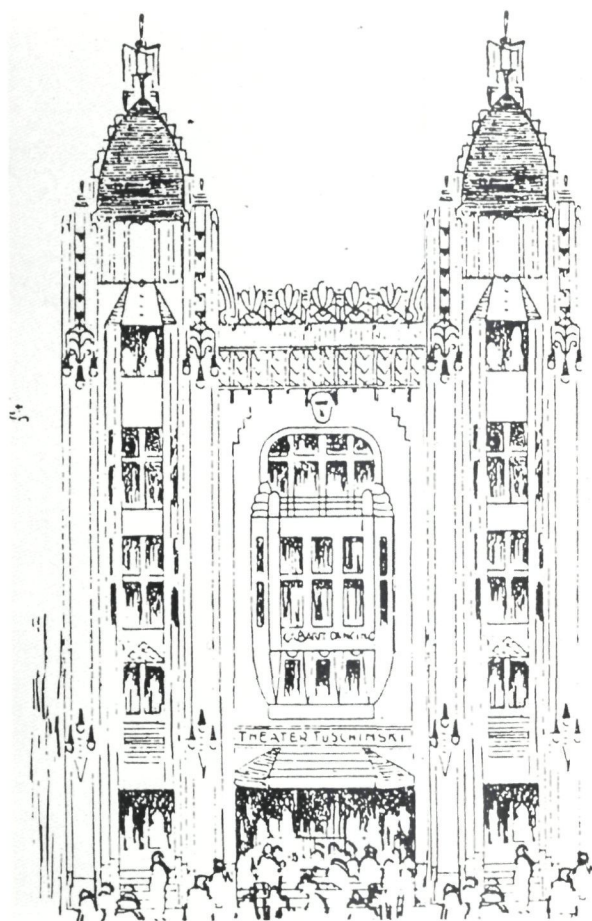
Europa en de grote verscheidenheid van de dolle jaren

Europa likt zijn oorlogswonden en snakt naar afwisseling en vernieuwing. Filmgebeuren en bioscoopbezoek staan in het algemene ontspanningsleven centraal: nu de grenzen opnieuw wegvallen wordt met gretigheid gekeken naar alles wat nieuw, jong en vrolijk is: de dolle jaren kunnen beginnen. De Europese markt wordt overspoeld door de gevarieerde massa-produktie van Hollywood. Weldra zorgen landen als Duitsland en Frankrijk — op kleinere schaal — voor bijkomende, geïndividualiseerde genres en 'stijlen': horrorfilms als 'Dokter Caligari', romantische allegorieën, futuristische projecties — 'Metropolis' (1926) van architect F. Lang —, intimistische verhalen van F.W. Murnau..., avant-garde-impressionisme met onder andere L. Deluc of epische experimenten van Abel Gance: zijn Napoleon (1927) brengt hij in zelf uitgewerkte 'Polyvision', een systeem met driedubbel scherm dat de latere Cinerama aankondigt. Belangrijk is de samenwerking tussen filmmakers en andere avant-gardekunstenaars: R. Mallet-Stevens en F. Leger werken aan de kubistische decors voor 'L'inhumaine' van Marcel l'Herbier (1923); René Clairs uiterst gevisualiseerde en gestileerde 'Entrac'te' (1924) wordt vertoond tijdens het dadaïstisch ballet van schilder F. Picabia. Film wordt 'zevende kunst' en er ontstaan interessante samen- en wisselwerkingen in domeinen als muziek, plastische en grafische kunsten, architectuur, fotografie... Deze tendens komt in het bijzonder sterk tot uiting in het post-revolutionaire Rusland met zijn 'globale', 'geëngageerde' kunstvisie die onder meer Eisenstein en constructivisten als Rodchenko samenbrengt.

Deze verschillende, meer individuele en kunstzinnige instelling ten opzichte van de film zal de bioscooparchitectuur beïnvloeden.

In een eerste fase worden aan een versneld tempo theater, vaudevilles en zelfs oudere cinema's verbouwd; de eerste 'traditionele' nieuwe bouw is vaak het werk van vooroorlogse ontwerpers die de kans zien vroegere projecten te laten uitvoeren, of gewoon zonder verdere vragen in de 'theaterstijl' doorwerken voor de zaalinrichting en enige vereenvoudiging brengen in de gevel.

Als uitschieter met eigen geschiedenis en achtergrond dringt zich het Amsterdamse 'Tuschinski Filmtheater' op (1919-1921), de gematerialiseerde droom naar ietwat Amerikaans model van een Poolse immigrant die om de één of andere reden zijn reis naar de Verenigde Staten in Rotterdam onderbrak. Na een 'mini-horizontale' uitbouw van een paar zalen aldaar stapt hij over naar het hartje van Amsterdam, tussen Munt en Rembrandtplein. Het bouwprogramma bevat alle vereiste ingrediënten, ontvangstruimte voor de koningin inclusief; de ook voor variétés bestemde zaal — 1600 zitplaatsen — volgt de 'klassieke' aanleg met orkestbak en plaats voor het onmisbare, geïmporteerde



Amsterdam. 'Tuschinski', 1919-1921, Architect H.L. de Jong. Geveltekening en -detail (Cannon Tuschinsky Theater 1921-1986, p. 13 en Foto P. De Prins)

'Wurlitzerorgel'. Architect H.L. de Jong omringt zich met een ploeg van medewerkers als architect Klaphaak en kunstenaar-decorateurs als P. van Besten, J. Gidding en Bartels, die ervoor zorgen dat alle takken van de kunstnijverheid aan hun trekken komen. Het kleurrijke interieur staat in schil contrast met de door twee hoektorens geflankeerde gevel: de geprofileerde versieringen gaan enigszins op in de grijsgroene kleuren van de keramiekbekleding en het opvallende ijzerwerk. 's Avonds domineren in het straatbeeld het licht en de kleuren van hal, glas-in-loodpartijen van vensters en oplopende erkers en de verlichte lantaarns bovenop de koperen torens. Tuschinski blijft een uitzondering: zijn warme uitbundigheid en exotisme, halverwege art nouveau en de Amsterdamse School, worden wel eens aangezien als 'onbeheerste, architecturale overdrijving', een ongewoon verschijnsel in de Nederlandse architectuur!

In de naoorlogse sfeer van wederopbouw, herinrichting en expansieve nieuwe bouw tekenen zich architecturale tendenzen af als Beaux-Arts, eclecticisme, vernieuwd regionalisme en 'internationaal' modernisme in het verlengde van de vooroorlogse pioniersjaren; ter zelfdertijd groeit ook een moderne, meer populaire vorm van 'globale' kunst die na de Parijse 'Exposition des Arts Décoratifs', 1925, als 'art déco' zal worden verspreid en Amerika zal bereiken omstreeks 1929-1930.

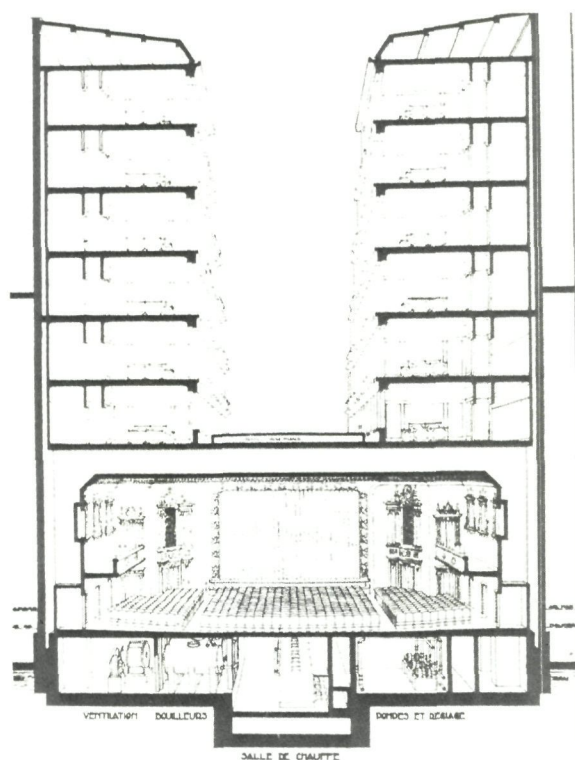
Steunend op vooroorlogse ervaringen wordt verder geëxperimenteerd met materialen als gewapend beton, staal en glas. Deze typische, complexe context zal de bioscoopbouw van het interbellum in Europa bepalen.



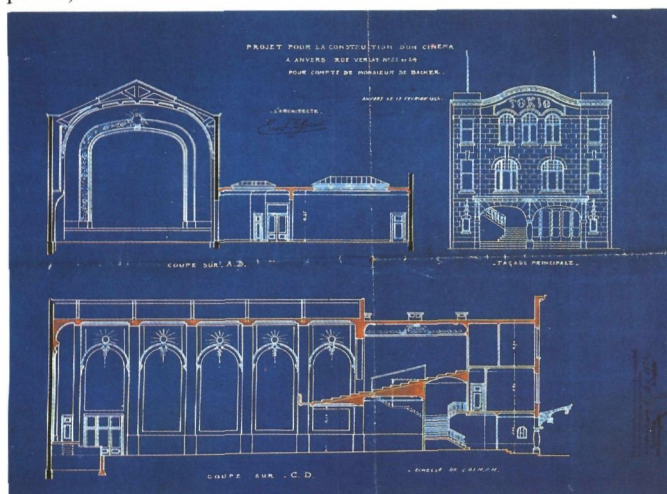
Ieper. 'Vieil Ypres - Oud Ieper', begin van de jaren twintig gebouwd als 'Cinema-Brasserie', architect Van Meir i.s.m. beeldhouwer G. Fiers voor de versiering naar lokale renaissancestijl (Foto B.M.L.)



Londen. 'Empire', 1928, architect Th. W. Lamb
(Foto S. Van Aerschoot)



Brussel. 'Plaza', 1931, architect M. Polak (Bâtir 17, 15 avril 1934, p. 643)



Antwerpen. 'Tokio', 1922, architect E. Pelgrims (Provinciaal Archief Antwerpen (P.A.A.), Hinderlijke Bedrijven (H.B.), Dossier 80/1922)

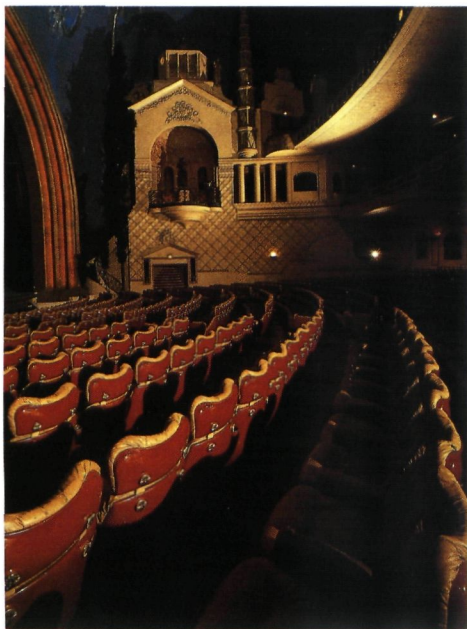
Eclecticisme met Beaux-Arts en 'theatrale' componenten leeft door in de bioscooparchitectuur van de jaren twintig. Typisch is dat sommige stijlen worden gepropageerd door 'Companies' of door 'horizontale' ketens: de Duitse U.F.A. toont een duidelijke voorkeur voor gestileerd neoclassicisme, uitzonderlijk voor neo-Romaans; Paramount in Groot-Brittannië brengt meestal veelvuldige variaties op de Italiaanse Renaissance, het leitmotiv in het werk van huisarchitect F. Verity (in samenwerking met A. Bluysen zal hij voor dezelfde Paramount in 1927 de Parijse 'Théâtre du Vaudeville' verbouwen, een reusachtig hoekpand met Beaux-Arts-allures dat de aanwezigheid op de Franse Markt moest markeren).

In 1928 zal bioscoopbouwer Th. W. Lamb zelf in opdracht van Metro-Goldwyn-Mayer en met medewerking van een Engels bureau de 'Empire' aan Leicester Square heroprichten: met een capaciteit van 3133 plaatsen voornamelijk de grootste zaal van West-End. Het interieur wordt naar Amerikaanse stijl rijkelijk behandeld; aan de pleinzijde krijgt het smalle pand de opstand van een verhoogde triomfboog met dieperliggende gevelpartij, 's avonds deskundig verlicht. In de jaren dertig zal het gebouw door de architectuurkritiek worden verguisd als 'monsterachtige vrucht van Anglo-Amerikaanse samenwerking, 'één van de meest parvenu-achtige gebouwen ter wereld' of nog een 'overroepen gin-palace' (4).

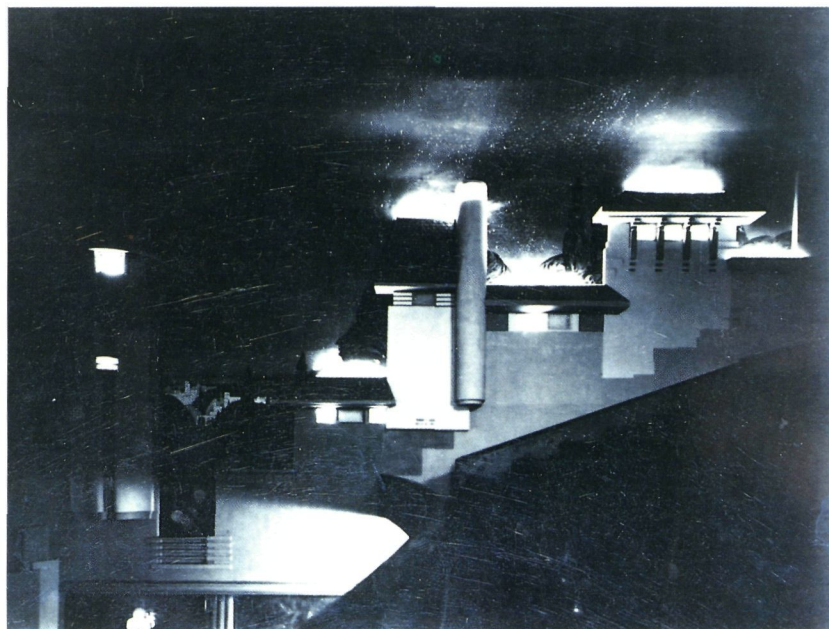
Exotisme boeit ook Europese bioscoopbouwers maar in mindere en meer selectieve mate. Naast egyptiserende voorbeelden in Groot-Brittannië getuigt in Parijs alleen nog de gevel van de 'Palais du Cinema-Louxor' (1921) van een doorgedreven toepassing van decoratieve motieven. Chinoiserieën kunnen in Europa bogen op een lange traditie maar vonden maar weinig navolging in de Europese bioscopen: de Londense 'Southall' (1929) kan als perfecte tegenhanger gelden voor de Hollywood-exemplaren van 1926-1927: de Chinese pagodevorm en de interieurdecoratie zijn behouden en zijn enig in hun genre in Engeland. De Parijse 'Pagode', een in 1896 opgetrokken privé-feestzaal naar ontwerp van architect A. Marcel, werd pas in 1931 als bioscoop ingericht: het deels uit overgebrachte Japanse onderdelen samengestelde paleis vervult perfect zijn nieuwe functie. Hispano-Maureske voorbeelden blijven in Noord-West-Europa uitzonderlijk: het interieur van de Brusselse Plaza (1931) biedt een ruim assortiment van vergulde architectonische onderdelen en ornamenten die een bijzondere sfeer scheppen en contrasteren met de meer modernistische vormen van het hoge hotel waarin de zaal wordt opgenomen. Vaak worden 'exotische dromen' geconcentreerd in bioscoopbenamingen als de talrijke 'Alhambra's, Fiesta's, Eldorado's, Rio's' en de meer uitzonderlijke Antwerpse 'Tokio' met zijn overigens typerende burgerlijke architectuur.

Ebersons 'Atmospherics' werken fascinerend en worden vanaf 1928-1929 voornamelijk in Engeland nagevolgd, soms met eigen toevoegingen als inheems aandoende park- en bosscènes verwerkt in de wandversiering. In combinatie met Spaans-Maureske elementen worden ze vooral in de opkomende 'Astoria'-keten gehanteerd.

Voor de Parijse zaal 'Rex' (1932) doet bouwheer J. Haik — ook baas van de 'Olympia' — een beroep op architect A. Bluysen en op het advies van J. Eberson. Maureske en art deco-zorgeng gecombineerd met de onverwachte lichteffecten brengen voor de nodige sfeer en kennen 'publieke' bijval. In 1933 wordt dit patroon overgenomen in de 'Rex' van Bordeaux en hetzelfde jaar brengt G. Henderick zijn eigen, gestileerde interpretatie in de Gentse 'Rex'. Opvallend is wel dat vrij late, eclectische interieurs van de jaren dertig meestal horen bij eerder 'progressieve' gevelvormen.



Parijs. 'Rex', 1932, architecten A. Bluysen en J. Ebersson (Centre Création Industrielle Paris - L.F., p. 98)



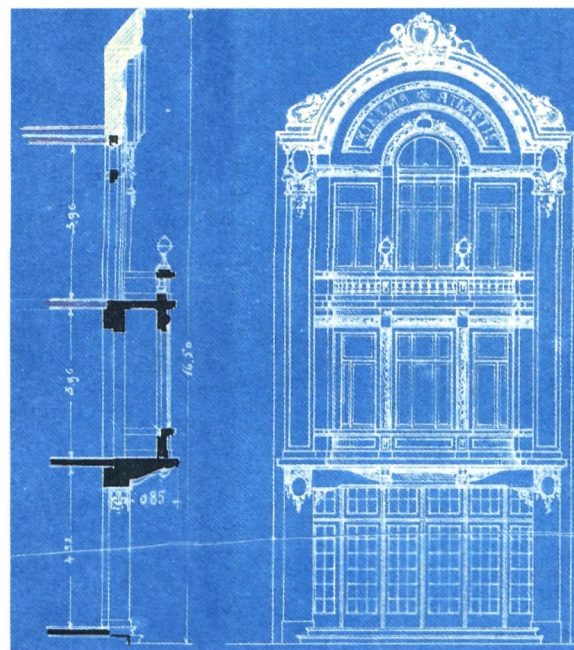
Gent. 'Rex', 1933, architect G. Henderick (Archiefphoto, Gent, Museum voor Sierkunsten)

De Parijse 'Rex' bijvoorbeeld vertoont duidelijke art deco-invloed in de opstand van vrij strakke muurpartijen en elegante hoektoren; met zijn 'Amerikaans' groot programma en zijn eigenaardige spanning tussen interieur en exterieur kan hij in zekere mate fungeren als een zowat tien jaar jongere tegenhanger van 'Tuschinski', een illustratie van de inmiddels gegroeide stijlverschillen.

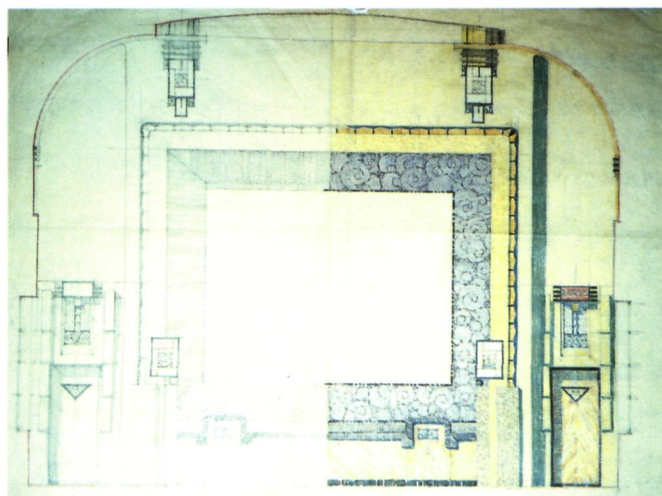
Art deco zal 'par excellence' worden geadopteerd in de bioscooparchitectuur: hetzij voor het geheel van de vormgeving, hetzij voor onderdelen, mobilaar of andere detaillering. De lieflijke 'Gesamtkunst' spreekt het publiek aan en wordt in uitgesproken of afgezwakte vorm toegepast in de hele hiërarchie van interbellumzalen, gaande van première-paleizen tot wijkbioscopen.

De 'internationale stijl' met zijn zakelijke en 'organisch-expressieve' tendenzen vindt in de bioscoopbouw een nieuw en interessant studiegebied: ontleding van de functie zou moeten leiden tot een volledige nieuwe vorm en eigen stijl. Het probleem haalt architectuurtijdschriften, -boeken, -lezingen: 'Un cinéma est forcément moderne' stelt het besluit van Mallet Stevens' betoog (1924) waarin gepleit wordt voor specifieke aanpak van plattegrond en zaalinrichting, geconditioneerd door het film-kijken in een verduisterde zaal. Bepalend zijn het scherm, de projectiecabine en hun juiste inplanting om een optimale gezichtshoek en ongehinderde beeldweergave te bekomen: „Un cinéma est un hangar judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau” (5).

In het begin van de jaren twintig wordt eigenlijk reeds in deze richting gewerkt, onder meer in Frankrijk, als natuurlijke verlenging van ontwerp- en constructieprincipes van de gebroeders Perret. 'Loodsachtig' lijken wel sommige gewelfde zalen van de jaren twintig-dertig; alle overbodige versiering is gebannen en de muurpartijen vertonen de vereiste naaktheid. Meer complexe, ruimtelijke en constructieve experimenten komen voor in een aantal Duitse bioscopen die het vooroorlogse purisme doortrekken. In de Berlijnse 'Capitool' (1926, 1300 plaatsen) overkoepelt



Antwerpen-Kiel. 'Kinema-attractie' of de verbouwde danszaal Sporta (P.A.A., H.B., Dossier 5/1923)



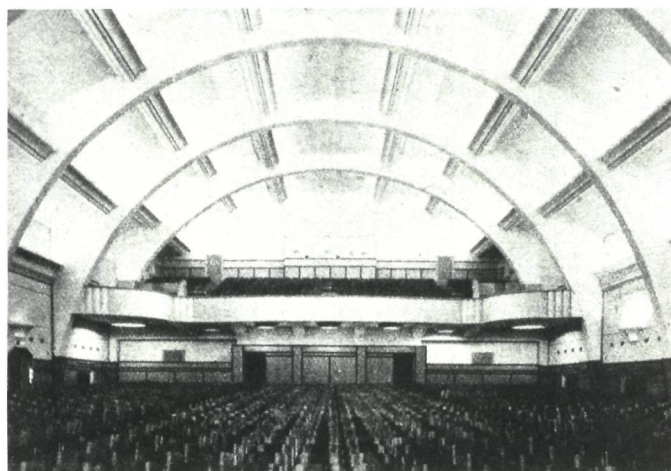
Gent. 'Palace', 1928, architect G. Henderick. Doorsnede van de zaal en schermomlijsting (Gent, Museum voor Sierkunsten)

architect H. Poelzig een rechthoekige zaal met een polygonale, tentachtige structuur die via opeenvolgende gemarkeerde verkleiningen overgaat in het uiteindelijke bovenlicht; vernuftige, ruimte-onderstrepende verlichting vormt haast de enige decoratie. 'Titania-Palast' (1925-1926) — 1418 plaatsen — biedt een schelpachtige ruimte; de 'gestroomlijnde' vormgeving binnenin contrasteert met de hoekige samenstelling van de volumes. Specifieke nachtverlichting accentueert en nuanceert de compositie. De Berlijnse 'Universum' (1928) — 1800 plaatsen — behoort tot de 'klassiekers' van de moderne architectuur. Volumes beantwoordend aan functies (vertoningszaal, projectiecabine, toren) worden opgenomen in de expressieve afronding van het hoekpand. In de sobere hoefijzervormige zaal domineert de zwerige lijn van het balkon, uitlopend in aan

de scène palende zijruimten, onder meer bestemd voor het orgel.

Minder gekend zijn de veelal in ontwerpstadium gebleven projecten van de Russische constructivisten die met vaste hand volume- en ruimtewerking bespelen en dit niet alleen voor bioscopen maar evenzeer voor studio's of een geplande cinemastad.

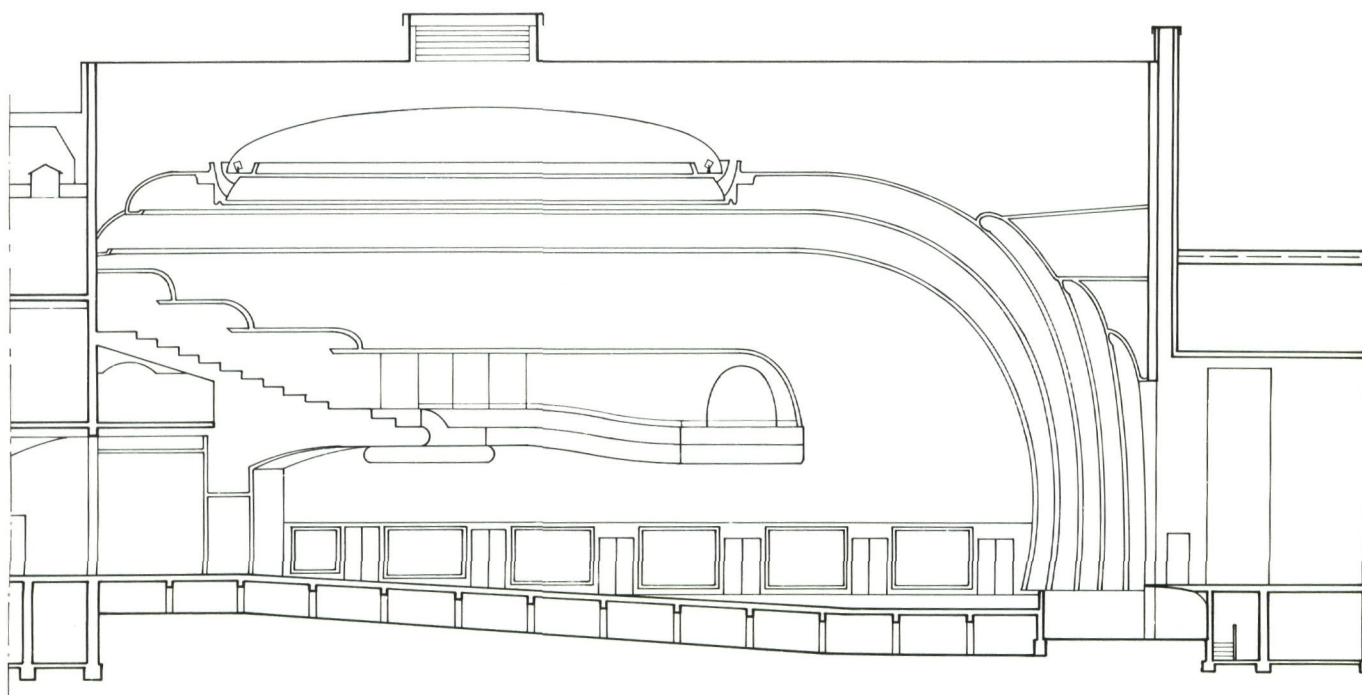
Progressieve architecten willen aldus het hele filmproces onderbrengen in kwalitatief hoogstaande gebouwen en omgevingen. Deze 'moderne' bioscopen zullen in de jaren dertig als uitgangspunt dienen voor verdere architecturale en technisch-akoestische experimenten. 'Titania' en 'Universum' die als vroege 'Tonfilmkino' worden beschouwd, zullen dan model staan.



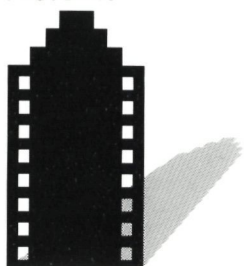
Dour. 'Cinéma' horend bij het Henegouwse art deco-volkshuis, 1929, architect A. Van Craenenbroeck (Bâtir, Août 1938, p. 55)



Berlijn. 'Titania Palast', 1926-1927, architecten Schöffler, Schloenbach en Jacobi. Lichtarchitectuur (R.P. Baacke, P. 120)



Berlijn. 'Titania Palast', 1926-1927, architecten Schöffler, Schloenbach en Jacobi, (langs doorsneden, tekening R. De Meerleer)



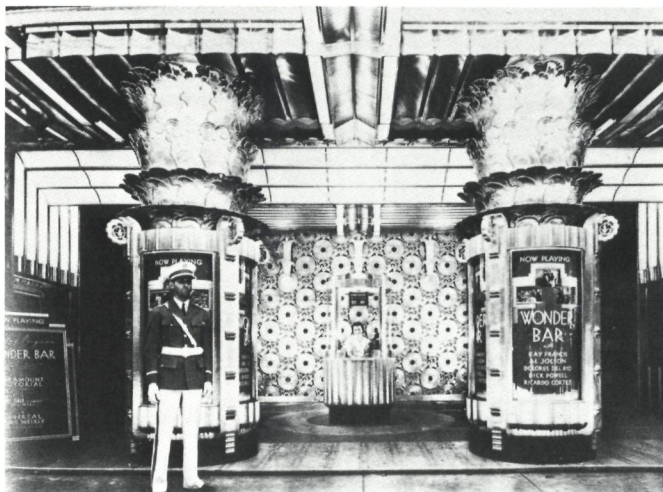
Talkies in Amerika

Vroegere experimenten en de evolutie van andere, op geluid afgestemde media — radio, TSF, fono — leiden tot de doorbraak van de geluids- of praatfilm. De 'Jazzsinger' (1927) zorgt voor de nodige opschudding in vakkringen en kent een ongehoord succes bij het publiek. In het filmmilieus rijzen vragen van commerciële en inhoudelijk-artistieke aard. Praatfilms veronderstellen nieuwe geluidsstudio's en een nieuwe bioscoopuitrusting; duizende pas gebouwde filmtheaters zouden dienen aangepast: een bijkomende investering voor de Companies juist nu de crisis speurbaar wordt. Het kassucces van de 'Jazzsinger' werkt nochtans overtuigend. Er wordt dus overgeschakeld en voor de meeste studio's met een gunstig resultaat: tussen 1929 en 1930 verdubbelen ze hun winsten en overleven aldus de eerste crisis van 1929. In de eerste praatfilms wordt weinig creatief gebruik gemaakt van het geluid: het lijkt wel 'ingeblikt toneel' en het visueel gevormde publiek is ontgoocheld. Slechts geleidelijk wordt geluid een aanvullend expressiemiddel: achtergrondmuziek, bijgeluiden ondersteunen of ritmeren de actie in samenspel of contrast. In 1929 krijgt 'Broadway Melody', de eerste Amerikaanse musical, de 'Academy Award': de talkies verwerven hiermee bestaansrecht.

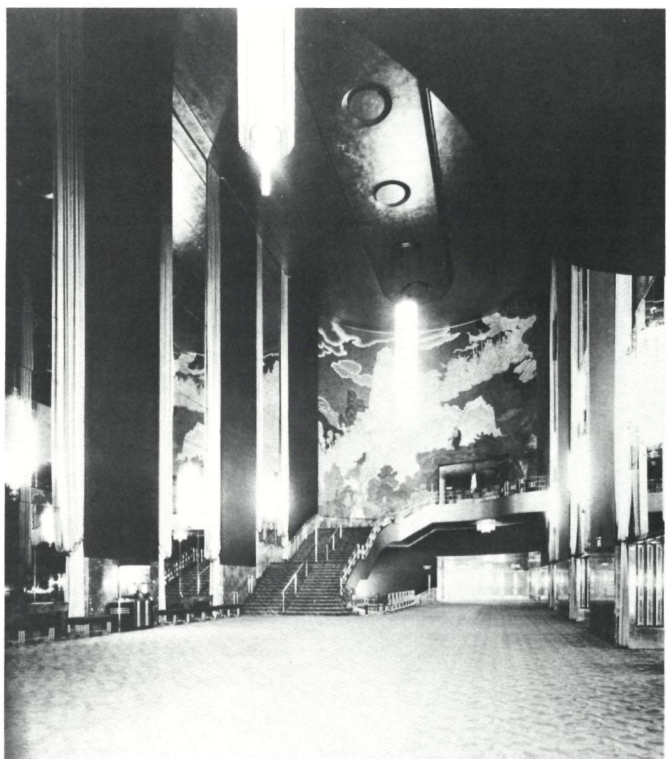
In 1930 is 95% van de Amerikaanse filmindustrie in handen van vijf grote en drie kleinere 'Companies'. De klassieke grote vijf behouden hun 'verticale uitbouw'; met de geabsorbeerde Loew-theaters blijft MGM de voornaamste bioscoopexploitant en -bouwheer. Door de financiële banden met de bankwereld wordt de crisis van 1933 in Hollywood pijnlijk gevoeld. Eén derde van de bioscopen wordt gesloten. Filmmaken wordt onderworpen aan financiële controle en aan meetbare kwaliteitsnormen die niet noodzakelijk een artistieke waarde garanderen. Tussen 1930 en 1945 produceert Hollywood een 7500 films. Talkies stimuleren nieuwe genres of vernieuwing van oude; bijzonder populair worden de musicale films, onder meer met Fred Astaire, met een combinatie van romance, dans en muziek, vaak opgenomen in bestaande 'movie palaces'.

De opkomst van de talkies brengt blijkbaar geen grote ommekeer of indringende veranderingen in de vormgeving van de Amerikaanse bioscopen. De eerste zaal voor talkies wordt het 'Loew's King Theatre' (1929) van Brooklyn, door de 'klassieke' G.W en G. Rapp ontworpen en met een capaciteit van 3676 zitplaatsen.

Plattegronden en voornamelijk balkonvormen worden niet automatisch of drastisch aangepast; de infrastructuur voor music-hall en muziekuitvoeringen blijft doorleven, orgel inbegrepen. Alleen de 'stijl' evolueert: na een overgangstijd en vreemdsoortige vermengingen wordt art deco rond 1929-1930 overgenomen als 'passende afwisseling'. Het gamma bouwmaterialen wordt aangevuld met een aantal geïndustrialiseerde en geprefabriceerde producten: chroom, aluminium, spiegelglas, plaasteren ornamenten.



Glitterende art deco-pui voor 'Schiller Theater', 1892, architecten Rapp & Rapp



New York. 'Radio City Music Hall', 1932, Foyer en zaal (THS, N.D., p. 171, 168)



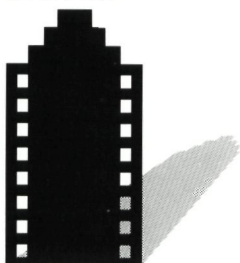
Prijzen worden gedrukt! ... maar uiteindelijk zien de art deco-'reuzen' — want ook de omvang blijft aanvankelijk behouden — er even glitterend, rijkelijk en kitschachtig aantrekkelijk uit. Art deco wordt mode en de specialiteit van een aantal architecten zoals B.M. Marcus Priteca; de oudere garde schakelt noodgedwongen over, ook Th. W. Lamb, die stilaan 300 bioscopen op zijn naam heeft staan.

De 'Radio City Music Hall', opgenomen in het New Yorkse Rockefeller Center (1931-1940), sluit een belangrijke periode van de Amerikaanse bioscooparchitectuur af. De zaal met drie balkons biedt plaats aan 5960 toeschouwers; trapzaal, lobby's en salons krijgen een verfijnde art deco-inrichting van de bekende Donald Desky. Het geheel is reusachtig, indrukwekkend, verzorgd maar niet echt 'innoverend': net als de vroegere 'movie palaces' getuigt deze 'Hall' van de evoluerende smaak van een zeker Amerika.

Met de crisisperiode neemt het bioscoopbezoek af; talrijke zalen worden gesloten. De capaciteit voor nieuwe theaters wordt teruggebracht tot een 1000 zitplaatsen, al komen nog steeds vertrouwde architectennamen voor, zoals J. Ebersson met 'Penn' (1935) — op weg naar de 500 ontwerpen — of Th. W. Lamb met 'Cinema' (1938) in Miami Beach: het wordt nu 'kleiner' bouwen met 'minder' geld, een trend die na de Tweede Wereldoorlog onvervaard wordt doorgetrokken wanneer het zwaartepunt van de bouwactiviteit naar de suburbs wordt verlegd.

In 1937 ziet Chicago in het verrassende 'Esquire Theater' voor het eerst een glimp van modernistische internationale stijl vermengd met art deco: een overwinning op het eclecticisme na zowat veertig jaar.

C I N É M A



C I N É M A S

Bloei en differentiatie in de jaren dertig

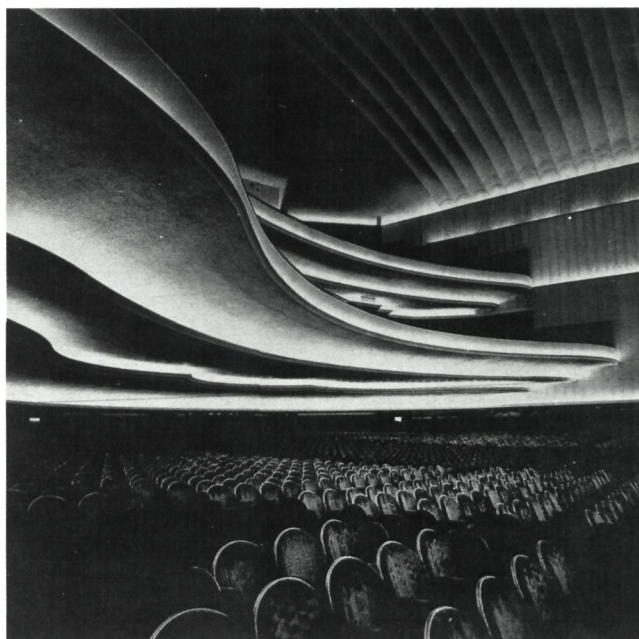
Als in een pendelbeweging zullen in Europa bioscoopbezoek en -bouw in deze 'crisisjaren' toenemen. Cinema wordt ontspanning nummer één: de internationale toestand verslechtert, maar de cinema wordt alsmaar beter en gevarieerder. Uit Amerika komen ook nog nieuwigheden: de kleurenfilm en Walt Disney's 'Sneeuwwitje' (1937). Frankrijk zorgt met 'Sous les toits de Paris' van R. Clair (1930) voor lichte musicale comedies en Gaumont British produceert heerlijke Hitchcock thrillers (1934....).

Vanaf 1933 keren progressieve kunstenaars, architecten en ook filmmakers het opkomende Nazi-Duitsland de rug toe: daar worden in opdracht mythisch-epische documentaires gedraaid als 'Triumph des Willens' (1935), een verslag van het Nürnberger Partijcongres (1934) dat verboden wordt in Groot-Brittannië, Amerika en Canada. Maar wat lijkt dat alles ver weg als Maurice Chevalier op het scherm verschijnt en 'Paris je t'aime'... zingt.

In tegenstelling met Amerika zal de praatfilm hier de vormgeving van filmzalen wél beïnvloeden. In het verlengde van de functionalistische benaderingen wordt de



Chicago. 'Esquire Theatre', 1937, architecten Pereira & Pereira (THS - L.F., p. 200)

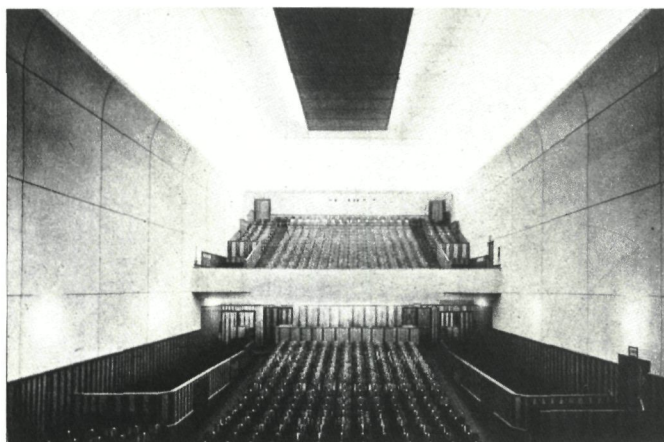
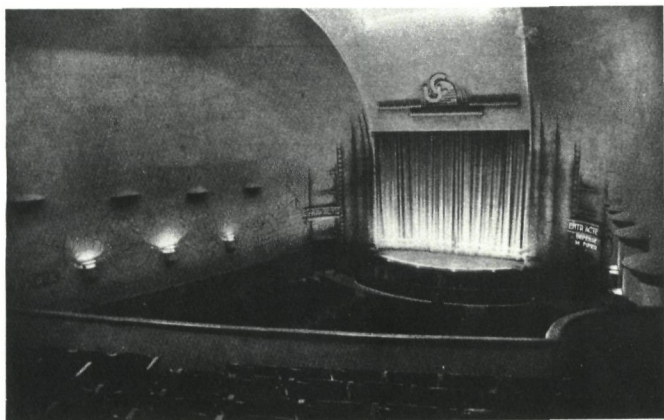


Parijs. 'Gaumont Palace', 1931, architect H. Belloc, als vervanging van de eerste 'Gaumont', ondergebracht in de voormalige 'Hippodrome' vanaf 1910 (E. Brucken, Paris, L.F., p. 79)

Links : Amsterdam. 'Tuschinski', 1919-1921, architect H.L. de Jong. Grote zaal met theater-structuur (Foto P. De Prins)

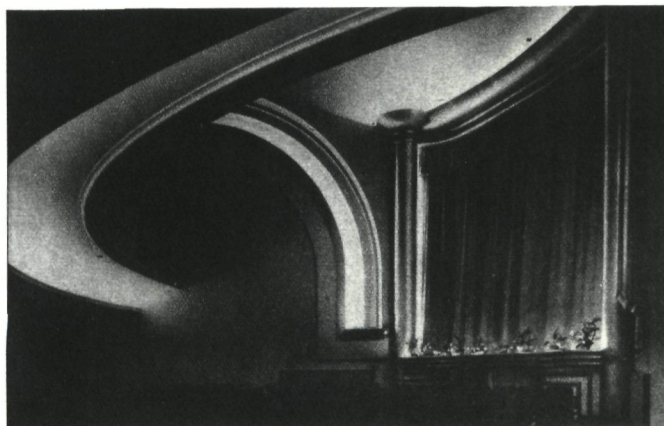
problematiek grondig en technisch aangepakt wat de eerst massaal doorgevoerde aanpassingen en latere nieuwe bouw betreft. Naar analogie met de „Maison, machine à habiter” worden bioscopen voortaan in de eerste plaats beschouwd als kijk-, luister- en zitruimten die technisch perfect dienen uitgerust en architecturaal verantwoord.

Met kritische zin worden vroegere opvattingen inzake rol, functie en vormgeving opnieuw in vraag gesteld: show-aspect en ontwikkeld Amerikaans bouwprogramma, vormgeving van de Duitse modellen — rechthoekige, doosachtige of schelpvormige zaal? —. De mogelijkheden van belichting en verlichting worden onderzocht: neon is uitermate geschikt voor 'lichtarchitectuur'. In de marge komen vragen omtrent interieurdecoratie en -uitrusting waarbij afstand genomen wordt van de Amerikaanse inbreng.



Boven: Herstal. 'Maison du Peuple', 1933, architect J. Moutschen Bâtir, 15 juillet 1935, p. 274)

Onder: Sint-Gillis. 'Bristol'. Aanpassing van oudere zaal: rechtgetrokken balkons (Bâtir, octobre 1936, p. 88)



Antwerpen-Kiel. 'Centra', architect L. Van Den Broeck. Uitzonderlijk: een hoekpand in een aangroeijende sociale wijk (Bâtir, mars 1938, p. 116-117)

In 1934 wordt over de Parijse 'Rex' gezegd „... bien que contenant une idée intéressante représente l'esprit de „foire” le plus déplaisant. C'est l'exemple type de ce qu'une mauvaise conception peut produire. Il s'agit d'une salle atmosphérique de conception américaine, inspirée du Paramount de New York...” (6).

Bioscooparchitectuur draagt nu vaak de vermengde stempel van art deco en internationale stijl, dit in variërende gradaties en vaak contrasterende behandeling van exterieur in modernistische en interieur in art decostijl.

Bijzonder indrukwekkend is de nieuwe verbouwing van de 'Gaumont-Palace', in 1930, naar ontwerp van H. Belloc: Parijs krijgt een waardige tegenhanger voor de New Yorkse reuzen (6000 plaatsen) gehuld in geometrische, afgekante gevels die het hoekpand vooral bij avondverlichting extra markeren. De sobere zaal met geribd akoestisch plafond wordt voorzien van een dubbele rij gestroomlijnde balkons, in uitkraging gebouwd om de zichtbaarheid nergens te belemmeren.

Omtrent 1935 wordt een algemene zin voor versobering doorgetrokken in de context van een ietwat monumentaal 'klassiek' modernisme: skeletbouw wordt bekleed met witte steen in combinatie met ruim gebruik van staal, glas, aluminium... een trend die na de Tweede Wereldoorlog in afgezwakte vorm en tot vervelens toe op een uiterst commerciële wijze zal worden herhaald.

De door Oscar Deutsch in Groot-Brittannië ontwikkelde bouwpolitiek leunt aan bij een ietwat strakkere lijn. Als eigenaar en uitbater van een bioscoop in Coventry start hij vanaf 1930 met de uitbouw van een horizontale keten die in 1937, ruim 317 zalen zal tellen. Het Griekse „O.D.E.O.N.” zal weldra staan voor „Oscar Deutsch Entertains Our Nation”. Met eigen technische diensten en een paar architectenbureaus wordt gewerkt aan een herkenbare, doch afwisselende, eigentijds-modernistische 'Odeonstijl'. Een vast element blijft het logo met specifiek lettertype, dat horizontaal of verticaal op de veelal witte gevels wordt aangebracht. Over Groot-Brittannië verspreid bieden de bioscopen een boeiend assortiment: basisprogramma en -vormtotaal leiden tot een specifieke ruimtelijke organisatie en volumetrische opbouw, naargelang van ligging en vorm van de bouwgrond en de onmiddellijke en ruimere stedelijke context. Interieurs met ruime circulaties en verzorgde zalen en foyers vertonen doorgaans luchters en mobiliair met art deco-inslag. Odeon's worden dan ook graag gezien als typerende modernistische vertalingen van bioscoopbouw naar Europese smaak en maat.

Aan de Londense Leicester Square staat de enige 'zwarte' Odeon (1937) te prijken als het bewust omlijnde boegbeeld van de keten; schuin ertegenover staat de uit een andere tijd en andere wereld stammende 'Empire': een boeiende confrontatie tussen Amerikaanse en Europese bioscooparchitectuur.

Licht, reclame, affiches en panelen

Dezelfde 'Odeon' toont de toenemende rol van licht en reclame en de wijze waarop ze gevelvlakken veroveren en verlevendigen. Dit publicitaire aspect wordt meer en meer van meetaf aan — als belangrijk element van het programma — in het ontwerp verwerkt, met bijzondere aandacht voor aangepaste lettervormen en verlichting. Ze vormen dan wezenlijke componenten van het gevelvlak of worden bekroningen van luifel of bouwvolumes.

Hiernaast ontstaat een type dat de straatwand tot op luifelhoogte uitholt: de naar achteren verschoven ingangspartij krijgt een 'zuignap'-effect met ruime overgangszone



'O.D.E.O.N. Perry Bar', 1930, architecten Griffith en Bradley (Rank Corp. Ltd London - L.F. p. 171)



O.D.E.O.N. Leicester Square Londen, 1937, architecten Mather & Weedon (Rank, L.F., p. 75)

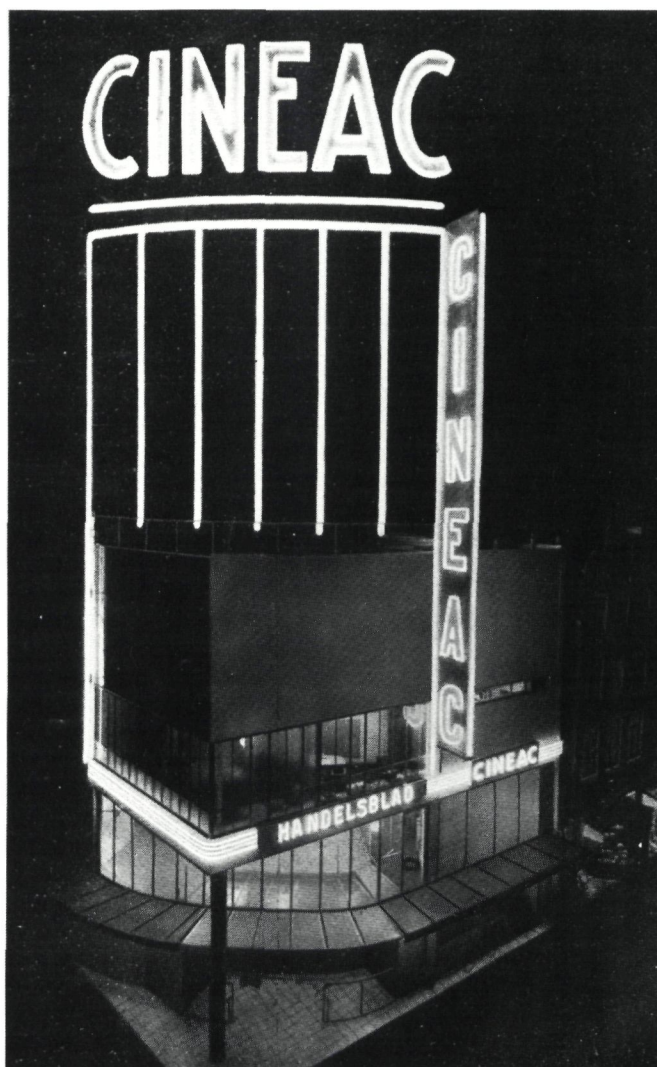
tussen stoep en eigenlijke hal; adverterende affiches of beschilderde panelen komen terecht tegen de zijwanden of boven de middenin ingeplante 'aquariumachtige' kassa en de deuren. Dit type raakt bijzonder populair, en wordt ook na de Tweede Wereldoorlog op diverse schalen toegepast, als onderdeel van een appartements- of kantoorgebouw of ter vervanging van een pand in de huizenrij.

Filmgenres, film distributie en specifieke bioscopen

In de loop van het interbellum ontstaan differentiaties in functie van filmgenres en publiek.

In de lijn van de eerste *actualiteitsbioscoop*, 'Pathé-Journal' (1912) in Parijs, groeien gespecialiseerde zalen waarin doorlopend filmnieuws wordt gedraaid, uitgebracht door maatschappijen als Pathé, Gaumont, Fox Movie Tone, Paramount, March of Time Eclair. Het is een typisch grootstedelijk fenomeen afgestemd op de jachtige of flaneerende passanten van boulevards, drukke winkelstraten en stationsbuurten. Meestal gaat het om vrij kleine, uiterst sobere maar goed ingerichte zalen, met opvallende en onmiddellijk herkenbare pui; vlotte, gesystematiseerde circulatie primeert, ook in de zaal! De Amsterdamse 'Cineac Handelsblad' (1934), een ontwerp van J. Duiker, brengt een bijzonder functionele oplossing voor het gestelde programma. De 'nuchtere', 'efficiënte' en technische aanpak komt wellicht des te duidelijker over omdat 'Cineac' het hoekpand inneemt tegenover 'filmtheater Tuschinski' - een andere, interessante urbane tegenstelling!

Elders, in Marseille, Brussel of Parijs — onder meer in de Gare Montparnasse zelf — zijn het veelal dezelfde architecten de Montaut en Gorska die een meer modieus-modernistische vormgeving toepassen. In België komen ook nog Cinéacs voor in steden als Luik (790 plaatsen) en Antwerpen (De Keyserlei, 575 plaatsen). Aan de Gentse Veldstraat opent in 1937 een 'Actual' (600 plaatsen), een ontwerp van architect P. Stevens met een sobere zaalinrichting, verfijnde kleurschakeringen en typische kwartholle



Amsterdam. 'Cineac Handelsblad', 1934, architect J. Duiker
Archief foto (Amsterdam, Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst)

ingangspartij met het veelbelovende motto „*le Tour du Monde dans un Fauteuil*”.

In een ander, maar even groot stedelijk domein ontstaan vanaf het einde van de jaren twintig en parallel met de ontwikkeling van de avant-garde- of kunstfilm, de eerste „*Salles d'art spécialisées*”. Ciné-clubs bestaan al iets vroeger maar zijn blijkbaar in een eerste fase aangewezen op doorsneezaalen die ze voor de gelegenheid afhuren.

In 1921 organiseert de Brusselse Club zijn eerste vertoning in 'Le Royal'; later zal hij kunnen beschikken over de 'Studio des Beaux-Arts' aan het Ravenstein. In 1926 opent in Parijs de eerste 'Studio des Ursulines'. Van daaruit verspreidt het 'gereduceerde' bioscooptype zich in de Franse hoofdstad: rond 1930 worden er al een tiental gemeld. Weldra daagt dit type ook elders in Europa op: in Stockholm (1930), Londen (1934)... In 1936 krijgt Brussel zijn 'Studio Arenberg' (350 plaatsen) naar ontwerp van 'Metropole'-architect A. Blomme en beschreven als „*ciné des intellectuels*” met „*décor raffiné, cadre obligé de spectacles de haute qualité esthétique*” (7).

Wat deze zalen gemeen hebben zijn de relatief kleine capaciteit en precies die sobere interieurinrichting met warme kleurschakeringen bestemd voor een publiek van ingewijden. Elementen als gemarkeerde, commerciële ingang, hypergrote affiches en dies meer zijn overbodig; informatie gebeurt via de filmkritiek in kranten en gespecialiseerde tijdschriften; programma- en zaalkeuze worden aldus op voorhand met kennis van zaken bepaald.



Brussel. 'Studio Arenberg', architect J. Blomme (Bâtir, octobre 1936, p. 890)



'Majestic', een West-Vlaams 'Nickelodeon' in Harelbeke (Foto Familie Bert)

De bloei en de verspreiding van bioscopen en de georganiseerde filmverdeling brengen ook een differentiatie met zich mee die ter zelfdertijd verband houdt met de inplanting en de gestructureerde distributie.

In steden groeit een concentratie van *centrumzalen* aan grote boulevards of in echte meer gediversifieerde 'cinemawijken'; veelal worden films hier 'in première' vertoond; de markt wordt verdeeld door overeenkomsten met de verdelingsmaatschappijen.

In andere stads- en buitenwijken zijn inmiddels *buurtbioscopen* ontstaan als verbouwing van dans- en feestzalen, of als nieuwe bouw die de stadsuitleg volgt. Deze na-vertoningszalen brengen de produkties met enige vertraging maar tegen een lagere prijs. Ze kunnen rekenen op een vast publiek dat twee à drie keer per week 'zijn' bioscoop bezoekt, quasi onafhankelijk van het programma.

In randgemeenten en dorpen verdringt de 'moderne' cinema andere ontspanningsvormen; hier start opnieuw het proces van geïmproviseerde vertoningsruimten — meestal horend bij een winkel of café — evoluerend naar eigenlijke bioscopen en zelfs palaces. Veelal hebben dergelijke zalen met Hollywood-achtige benamingen geen bijzondere architecturale pretentie of waarde: hun betekenis ligt in het socio-culturele vlak met al wat dit veronderstelt aan populaire cultuurverspreiding, bewustwording en een zekere mentaliteitsverruiming, als bijdrage tot de ontsluiting van het platteland.

En dan wordt het weer oorlog...

Opnieuw controleert de bezetter de media, opnieuw zijn de bioscopen aangewezen op de U.F.A.-produkties en de verplichte 'Wochenschau'. Omdat er quasi geen andere vorm van populaire en comfortabele ontspanning rest, trekt het volk regelmatig en in dichte drommen 'naar de cinema'. In Engeland blijven de druk bezochte zalen de hele oorlogstijd open als morele steun en teken van optimisme en vertrouwen in het 'normale' dagelijkse leven. De Europese filmproductie draait verder, doch op lage toeren. In Amerika kent bioscoopbezoek een zekere heropleving, toe te schrijven aan de belangstelling voor actualiteiten en het zoeken naar afleiding!

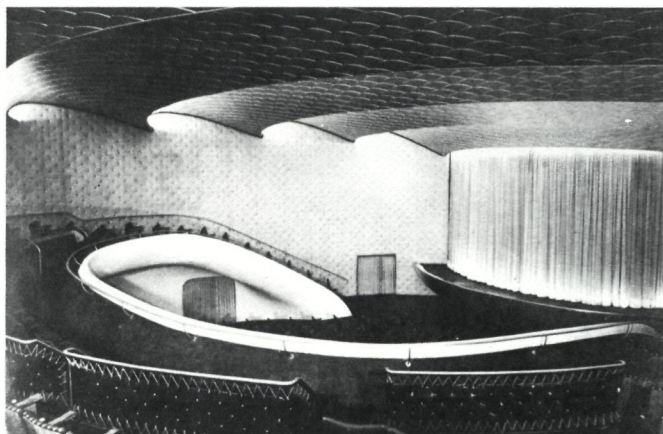
Onmiddellijk na de aanval op Pearl Harbour (1941) wordt — kort na Orson Welles' 'Citizen Kane' (1940) — een speciale filmafdeling opgericht binnen de 'Office of War'. Hollywood wordt ingeschakeld voor de productie van propagandistische oorlogsfilms die de houding van Amerika verantwoorden en de boze bedoelingen van de vijand extra in de verf zetten. Daarnaast draaien gespecialiseerde diensten van het leger, vaak met medewerking van Hollywoodse directeurs, een aantal 'georiënteerde' documentaires die geloofwaardig en spannend overkomen. Ter plekke opgenomen 'actualiteiten' illustreren de minder heroïsche en brutale aspecten van de lange oorlog. Andere prenten, veelal door Europese immigranten en vluchtelingen als M.F. Lang en J. Renoir gemaakt, behandelen het leven en overleven in het bezette Europa.

De grote nabloei

Hollywood zorgt aldus eens te meer voor continuïteit en bevoorraadt na 1945 het getraumatiseerde Europa met Amerikaanse interpretaties van de wapenfeiten. De bevolking reageert heel anders dan na de Eerste Wereldoorlog. Geobsedeerd door de oorlog en de verzwegen gruwelen bestormt ze als het ware wekelijks centrum- en wijkbiosco-



'Capitol': een typische 'Trümmerkino' in het na-oorlogse Duitsland (Frankfurt a.M., Deutsches Filmmuseum)



Kassel. 'Capitol - Lichtspiele', 1948, architect P. Bode (Deutsche Nationalkomitee für Denkmalschutz)

pen om te kijken naar de 'verfilmde' versie, vermengd met lichtere genres. Dit drukke bioscoopbezoek leidt tot de snelle wederopbouw van de geteisterde zalen en aangroeiende nieuwe bouw. In Duitsland worden naast de schaarse, gespaarde bioscopen voorlopige vertoningszalen ingericht in allerlei bouwsels middenin het puin. Bioscoopbouw vormt een belangrijk punt in het wederopbouwprogramma van grootsteden en in de jaren vijftig-zestig komen daar opnieuw belangrijke en met zorg geplande zalen tot stand, passend in het laat-functionalisme van hun tijd. Architectuurtijdschriften rakelen de oude thema's op maar zonder fundamentele vragen: de belangstelling gaat naar normen en gebruikelijke afmetingen voor zalen, helling, zetelrijen... . Voor het scherm worden duidelijke verhoudingen en voorschriften gesteld - hoogte neerkomend op $\frac{3}{4}$ van de breedte, scherm te voorzien op minstens 1,90 m boven vloerhoogte (8). Akoestische aspecten en wandbekledingen zijn ook aan de orde, maar alle problemen lijken in grote mate opgelost en schijnen vooralsnog niet te vragen om verder onderzoek. De algemene vormgeving verloopt in de lijn van de vooroorlogse, maar sterk gecommercialiseerd en met een zekere aanpassing van kleurschakeringen en decoratie in de loop van de jaren vijftig: hoekige asymmetrie, niervormen, goudkleurig aluminium, turkooisblauwe, grijsgroene, geelachtige tonaliteiten veroveren uiteraard de nieuwgebouwde of voor de zoveelste maal aangepaste filmzalen.

Vanaf omstreeks 1955 wordt rekening gehouden met nieuwe film- en projectietechnieken: de cabines worden navenant uitgerust en het breder wordende scherm speelt mee in de hoogte - breedte verhouding van de zaal.

PICTURES



PICTURE HOUSES

CINEMA



CINEMAS

FILM



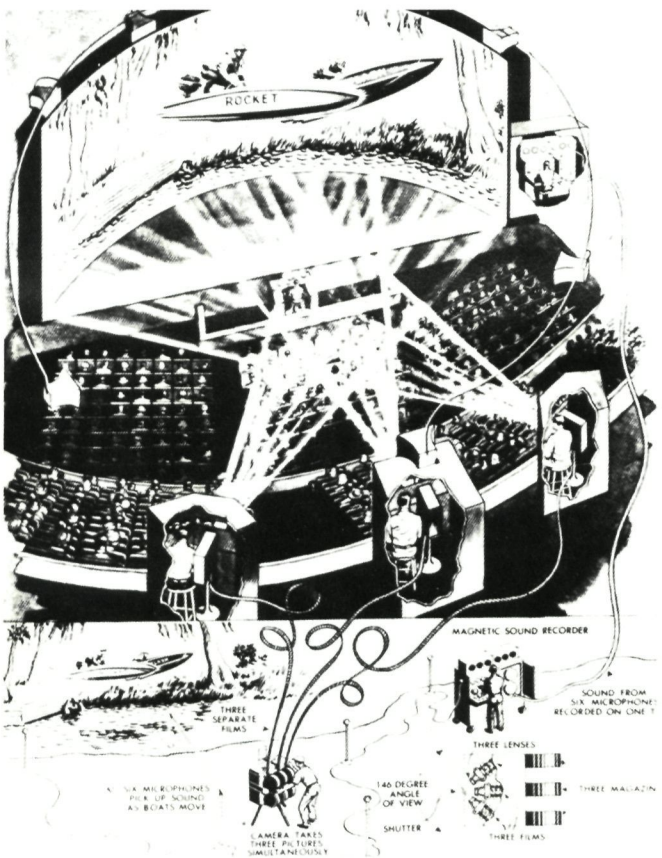
FILM THEATERS

De langzame ondergang

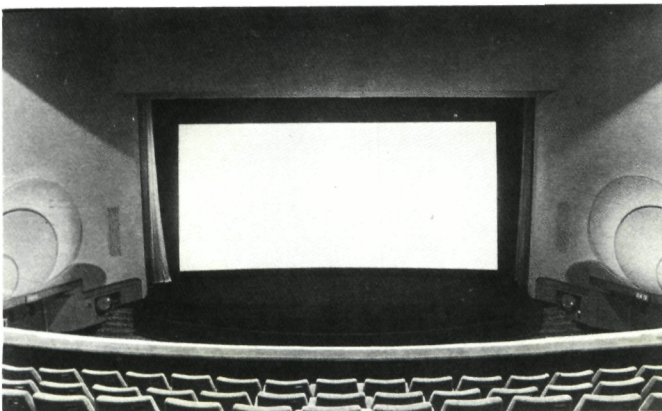
Vanaf 1946 verliest de Hollywood filmindustrie haar monopolie; het haast feodale studio-systeem brokkelt af. De 'Anti-Trust'-wet van 1949 onttrekt de noodzakelijke en



Diepte-illusie dankzij het stereoscopisch 3 D-systeem: een demonstratie in 'Kiss me Kate', 1953, door G. Sidney (B.K.F.)



Cinérama-procédé (B.K.F.)



Londen. 'O.D.E.O.N. Leicester Square', 1937, na de opeenvolgende aanpassingen vanaf de jaren zestig en 70 mm scherm (Foto Les Gaultier, 1985, Picture House, 11, Winter 1987-1988, p. 27-31)

rendabele bioscoopschakel aan het hierdoor ontworpen verticale uitbouwsysteem. De 'Heksenjacht - Zwarte lijst', ingezet in 1947 als facet van de koude oorlog, treft een aantal vooruitstrevende directeurs en acteurs. De 'studio'-productie stagneert en de 'Independents' nemen het roer over. De doorbraak van de televisie in Amerika (tien miljoen toestellen in 1951, vijftig miljoen in 1959), de veranderende levenswijze — suburbs en baby boom — en nieuwe vormen van vrijetijdsbesteding herleiden bioscoopbezoek tot een secundaire, ietwat voorbijgestreefde ontspanningsvorm. Op het 'kleine' scherm — zwakke plek van de TV — reageert de filmindustrie met cinerama (1952) en cinemascope (1953) bestemd voor een breed, ietwat gebogen scherm (hoogte - breedte verhouding 1: 2.55). De stereofonische klank met luidsprekers achter het scherm en aan de zijwanden verhoogt de illusie van dieptewerking. Deze vernieuwingen brengen een proces van experimenten en aanpassingen op gang wat betreft scherm- en filmbreedte (70 mm film vanaf 1959), lenzen en camera's, opname- en projectietechnieken, geluidsinstallatie...

Het brede, langwerpige scherm beïnvloedt het filmmaken zelf: in een eerste fase komen megalomane producties tot stand waarin het hele arsenaal van de Bijbel en het oude Rome wordt bovengehaald: C.B. DeMille leidt zelf de remake van 'The Ten Commandments' (1956). Na de onwennige overgangsperiode komt een geëigende vormen-taal tot stand die een aantal filmgenres ten goede komt. Om deze evolutie te volgen dienen de bioscopen aangepast: de hele compositie van de scène, de theatrale boog en de typische gordijnen komen in het gedrang: in het beste geval verdwijnen ze achter een bekleding en wordt het brede scherm ervoor geplaatst; vaak wordt het nodige weggebroken om het nieuwe scherm in te passen. Kleine zalen kunnen zich dergelijke verbouwingen niet veroorloven en zijn bovendien meestal ongeschikt. Om te overleven schakelen ze over naar betere geluidsinstallatie, comfortabele uitrusting en verzorgde filmsselectie. Hiermee sluiten ze aan bij de opgang van de 'Ciné-Clubs', 'Salle d'Art et Essai' die gelijklopend met de ontwikkeling van de 'Nouvelle Vague' in Europa meer en meer worden geliefd.

Ontwikkeling van filmgenres leidt grosso modo tot twee soorten van zalen: grote, populaire producties — 'Westside Story' (1962), 'The Sound of Music' (1965) — komen in de aangepaste centrumzalen; films horende tot de zevende kunst, avant-garde of zeker engagement worden gedraaid in soms verouderde zaaltjes, broeikasten voor artiesten, studenten en intellectuelen.

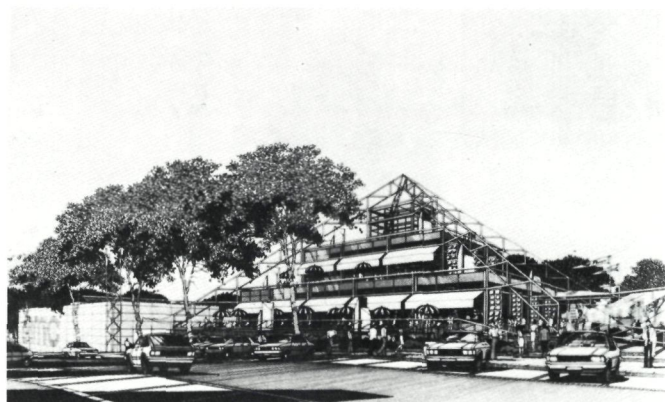
De groeiende impact van televisie, in Europa vanaf het einde van de jaren vijftig, brengt een onevenwicht: het afnemende aantal toeschouwers ten opzichte van een kwalitatief hoogstaande en kwantitatief vrij stabiele productie zal men trachten om te buigen door een grotere programmakeuze. Bioscopen worden opgesplitst in een aantal kleinere zalen: het aantal schermen wordt vermenigvuldigd met twee, drie, vier, vijf...

De opdeling gebeurt veelal per 'niveau'; mezzanine en balkon(s) worden ingericht als één of meerdere aparte zaaltjes, wat uiteraard de ruimtewerking wijzigt maar veelal — ook al om veiligheidsredenen — het circulatiesysteem respecteert en een blijvend idee geeft van de vroegere 'grandeur'. In een beperkt aantal filmpaleizen (Tuschinski, de Parijse Rex) is de grote zaal behouden: voor bijkomende schermen worden de nevenruimten van het grote bouwprogramma opgeofferd. Behouden foyer en hoofdcirculatie 'in de grote stijl' maken van elk bioscoopbezoek nog steeds een apart feest.

Maar er komen harde tijden: het toeschouwersaantal neemt hoe dan ook af — statistieken tonen het overduidelijk — ,

het publiek verandert en ter attentie van het aangroeiend aantal teenagers worden specifieke produkties gedraaid met eigen muziek en zoeterige romances. Bioscopen sneuvelen één na één. Een aantal centrumzalen sluiten. In 'cinemawijken' overleven ze makkelijker omdat de concentratie de ruime keuze biedt van een als het ware over een paar straten verspreide multiplex. Wijk- en dorpsbioscopen zijn de grootste 'slachtoffers'. In 1982 tekent R. Olivier deze 'ondergang' op in de harde, meedogenloze scènes van zijn kortfilm 'The End': „Cet écrit, je le dédie à tous les cinoches de quartiers,, et d'ailleurs aujourd'hui disparus, démolis, remplacés, transformés, fermés, oubliés, surfacisés, ratissés, déprogrammés, mal aimés, infortunés, bernés, décadés etc...” (9). Afbraak of gedenatureerd hergebruik zijn meestal hun lot. Soms wordt overgeschakeld op Z-films, maar video biedt nu de nodige soft porno voor privé-gebruik.. Het voortbestaan van de 'cinematograaf' wordt in vraag gesteld nu men beland is in de vicieuze cirkel: minder zalen - minder verhuurde films - minder publiek - minder opbrengst - minder produkties - minder film dus.

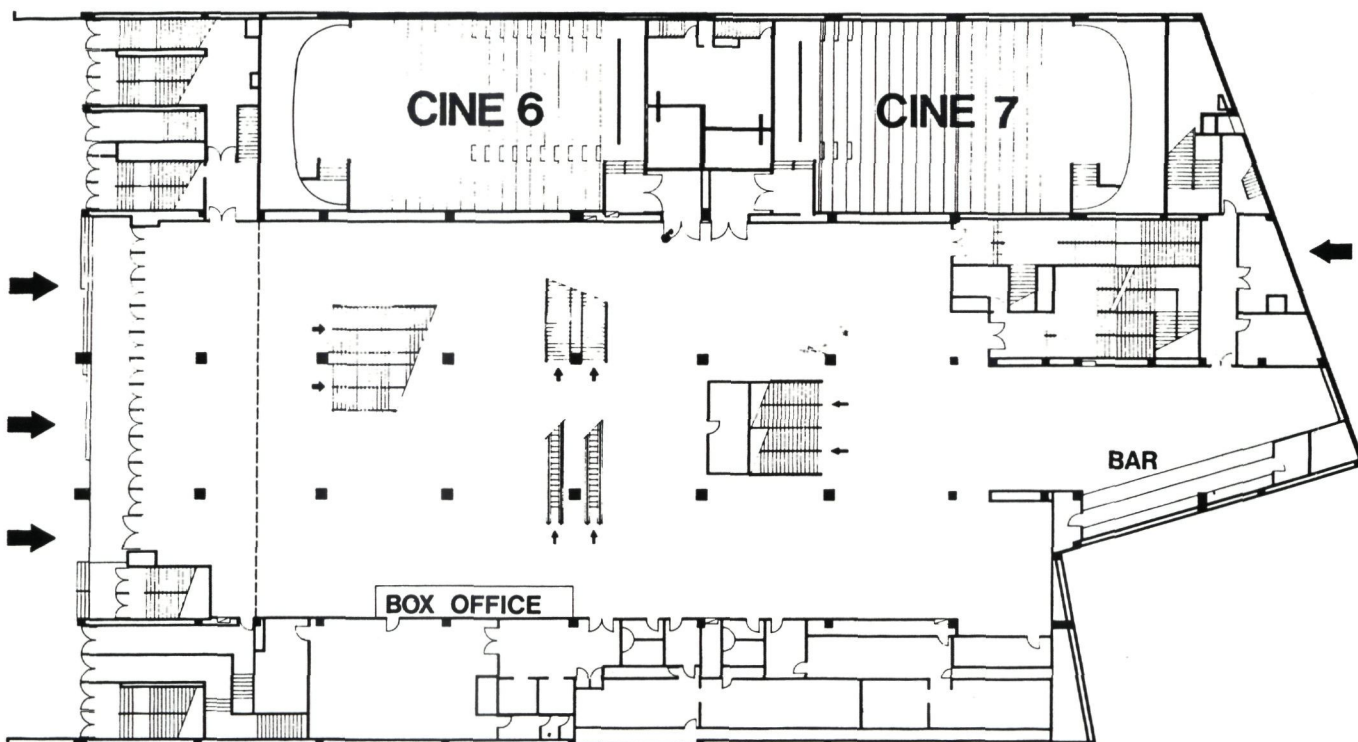
De markt wordt gemonopoliseerd door internationale concerns met filmverdeling en -zalen; logischerwijze worden hiermee gelijktijdig dezelfde films gedraaid in Brussel, Londen, Parijs, Amsterdam, Madrid of New York... . Daarnaast staan ook hier 'onafhankelijken' op die distributie en produktie willen decentraliseren ... in pendelende beweging terug naar een kleinere schaal? Verontruste filmmakers en cinefielen stellen zich vragen omtrent de overlevings- en toekomstkansen van de film met meer dan louter commerciële aspiraties: maar is dat niet een probleem zo oud als de filmindustrie zelf?



Milton Keynes. 'The Point', 1980. 10 bioscopen, een bingo hall en restaurants in het centrum van een 'New Town' in het Londense (Building, London, 1986)



Parijs. 'La Gèode'. Om E. Boullée jaloers te maken! Een sfeer van 36 m diameter, 8 verdiepingen hoog: een super-scoop geopend in mei 1986 (Agence pour le développement régional du cinéma, Ministère de la Culture, Paris, 1986)

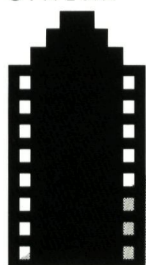


Sydney. 'Hoyts Entertainment Center', 1976: typische doorsnede voor een multiplex. Volgens Prof. Ross Thorne 'more interesting sociologically than architecturally'



Brussel. 'Les Galeries', ca. 1949, behouden salon ondanks de ingebrachte 'twins' (Foto G. Charlier)

C I N É M A



C I N É M A S

Naar een heropleving

Andere gezichtspunten klinken minder pessimistisch en de laatste twintig jaar wordt geïnvesteerd in de 'nieuwe cinema'. Gelijklopend met de afbraak worden nieuwe zalen gebouwd, van meetaf aan als 'multiplex' of '...scoop' en meer en meer opgevat als multi-mediacenters en ontmoetingsruimte waar 'Musts' worden gedraaid. Het aantal 'klassieke' bioscopen neemt af maar daarom niet het aantal schermen.

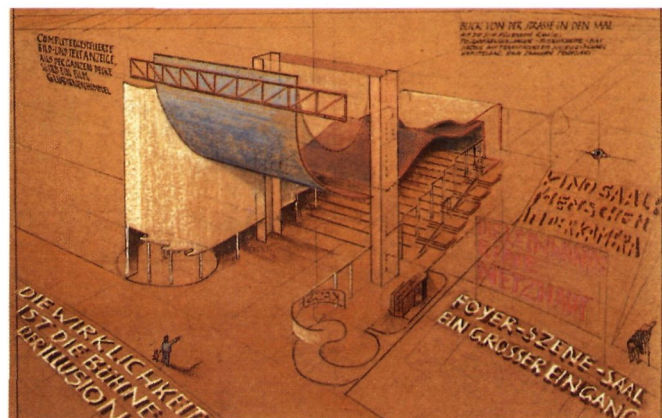
Bouwheer zijn de zaalexploitanten met een min of meer uitgebreide keten, filmverdelingsmaatschappijen, geïsoleerde projectontwikkelaars en openbare besturen. De nieuwe 'complexen' vergen ruime bouwgronden: er ontstaan verschuivingen van de centrale of geconcentreerde ligging naar de periferie, de randstad of de 'New Town'; soms komt hierdoor 'nieuw leven' — of is het voornamelijk geluidshinder? — in stille woonwijken. Maar er wordt

gebouwd, hoe dan ook, en de inmiddels gespecialiseerde technische bureau's spelen een groeiende rol. Bouwprogramma's en vormgeving worden meer en meer gedicteerd door uitgekende technologische bepalingen en normen die kwaliteitsvolle en efficiënte uitbating vooropstellen. De functionele opvatting van de perfecte kijk-, luister- en zitruimte wordt koel en berekend doorgetrokken. Nieuwe schermen van wand tot wand en van vloer tot plafond lossen de achterwand van de zaal als het ware op van zodra de voorstelling begint; meer dan ooit bepaalt de zorg om de optimale zichtbaarheid de helling van de — overigens als 'schoendoos' opgevatte — zaal. Tot een minimum herleide circulaties bieden terzelfdertijd een zetel en een bar; in eventuele nevenruimten komen winkeltjes, een tentoonstellingsruimte... . Wordt hiermee het aloude Amerikaanse — ook consumptieve, men vergete dat niet — bouwprogramma omgezet in afgetekende blokken of 'technische koffers' ontdaan van alle eclectische krullen? Want waar blijft hier de architect? 'Filmtechnocraten' lijken die alleen nog nodig te hebben voor de bouwaanvraag, het 'omhullende' kledje van een gevel of inkompartij, of een meer 'design' — en dus duurder — interieurdecoratie. Elders krijgen architecten meer speelruimte voor globale vormgeving en meer gediversifieerde ruimtelijke organisaties die uiteraard samenhangen met de beschikbare bouwgrond, de gewenste omvang... . Uitzonderlijke realisaties

als 'La Géode' komen tot stand in het zog van reuze-projecten als het 'Parc de la Villette' met zijn Museum voor Wetenschap, Techniek en Industrie en zijn amusementspark... en worden eerder als utopisch science fiction-produkt beschouwd dan als voorafspiegeling van de toekomstige cinema. Maar het is naspeurbaar: het gegeven zelf boeit opnieuw de architectuurwereld. Afstudeerprojecten en recente architectuurwedstrijden als 'Das Kino von Morgen' tonen het aan. Het programma is aantrekkelijk en stimulerend, vermits functionele eisen kunnen worden verwerkt in een meer dan functionele vormgeving die ruimte biedt voor fantasie en utopie, en aldus feestelijk, adverterend overkomt: „Film ist nur im Kino richtig” (10): Een potentieel aan projecten en ideeën voor potentiële bioscoopbouwers op dezelfde golflengte!

Vooralsnog geniet België de primeur van de 'Kinopolis', „The future in Movie Exhibition”... „A complex unlike any other Film Theatre in the World” (11): 7000 plaatsen - een duizend meer dan de New Yorkse reuzen als wijlen de 'Roxy' of 'Radio City Music Hall', maar hier verspreid over twee verdiepingen en een twintigtal geperfectioneerde zalen. De ligging 'in het hart van België' - aan de Brusselse Ring - Heysel-Atomium en vlakbij een toekomstige metro-station - evenals de ligging middenin het gelijktijdig geplande amusementspark 'Bruparck' lijken tekenend voor de aanpak en de opvatting omtrent de verwachte evolutie van het gedragspatroon van de filmbezoekers. De historische binnenstad, centrum van het ontspanningsleven wordt verlaten. 'Bruparck' biedt er een substituuat voor in „The Village - a carefully reconstructed ancient city” (12). Het aanpalende 'Mini-Europe' zorgt voor de internationale 'touch'; het bijkomend 'Water Adventure Park' maakt deze „namaakwereld in een notedop” compleet.

Bevreemdend: de attractieve nevenruimten van de 'Movie Palaces' zijn naar buiten getreden: hun 'aanvullende' functie heeft een grillige, losstaande vorm gekregen. Bevreemdend ook die 'historische nederzetting' als houvast, als gestolde, geconcentreerde architectuurgeschiedenis of brokje nostalgie aanknopen bij onze 'nationale' specialiteit - 'Oud Antwerpen', 'Vrolijk België' - die bij elke Wereldtentoonstelling uit de grond rijst. J. Ebersson zou staan kijken - wellicht geamuseerd - : zijn architectonische wandversieringen hebben de zaal verlaten en hun fantasievolle behandeling - half in reliëf, half in trompe-l'œil - geruild voor een driedimensionele werkelijkheid onder een minder blauwe hemel, met minder sterren. Wordt het niet moeilijk dromen in droompaleizen wanneer ze te uitdrukkelijk komen te liggen in een sfeer van degelijk



'Das Kino von Morgen'. Het bekroonde project 'Kino in der Baulücke, architecten B. von Chamier en Günter Baum een filmtheater in de huizenrij (Idem, p. 30)



Gent 'Decascoop', 1981: geen reclame buitenuit (Foto S. Van Aerschoot)



Leuven. Studio Filmtheaters, 1986, architect F. Verelst. Groen entreeticket: groene neon en zo naar de juiste zaal (Foto O. Pauwels)



'Kinepolis' in voltooiing, vanuit het Atomium (Foto O. Pauwels)

nagemaakte werkelijkheid die daarmee tot mythe en fictie wordt verheven?

In 'Travels in Hyperreality' noteert Umberto Eco terloops: „In Europe, when people wants to be amused, they go to a 'house' of amusement (whether a cinema, theater or casino); sometimes a park is created, which may seem a city, but only metaphorically” (13).

In 'Kinepolis' komen 'house' en 'park' samen: is dit een gangmakende vernieuwing of een overgedimensioneerde 'remake' in veelvoudige vorm van de oude droom der mogols, geïnteresseerd in commercie maar ook — vooral? — bezeten door het filmproces zelf? De vraag blijft voorlopig open... .

Een deel van het antwoord ligt bij het publiek en zijn nood aan „des moments de bonheur simple” in „An Acre of Seats in a Garden of Dreams” (14).

Voetnoten

- (1) Met dank aan Herman Chevrolet zonder wie dit artikel nooit op deze wijze zou zijn geschreven en aan talrijke personen uit de film-, architectuur- en archiefwereld als D. Balachov, J. Bert, G. Deseyn, J. Dubrulle, Mevr. Devos, J.P. Dorchain, R. Hoecx, D. Lauwaert, F. Lacroche, R. Olivier, J. Rastelli, J. Röpcke, H. Uytterhoeven, F. Van Bost, F. Verelst, A. Vermeulen, het Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam 'La Rétine de Plateau' en de Professionele Kamer voor Bioskoopuitbaters. Ze steunden dit project met sympathie en wisten het te verrijken met de nodige informatie en documentatie. Voor het speurwerk in Brussel en Vlaanderen was de medewerking van het hele inventarisatieteam onmisbaar.
- (2) opgetekend door Corliss R., *Signor Oscar. Bertolucci's Emperor sweeps Hollywood*, in *Times*, April 25, 1988, p. 42.
- (3) geciteerd door Brunhammer Y., 1893: *l'Amérique découvre son architecture*, in *Feuilles*, 1983, 6, p. 50.
- (4) opgenomen als citaat uit Shand P. Morton, *Modern Theatres and Cinemas*, London, 1930 door Atwell D., *Cathedrals of the Movies*, London, 1981, p. 60.
- (5) in extenso geciteerd door Lacroche F., *Architectures de cinémas*, Paris, 1981, p. 140.
- (6) uitspraak van de Luikse architect J. Moutschen tijdens een interview opgetekend door Flouquet P.L., *Les salles cinématographiques*, in *Bâtir*, 17, 15 April 1934, p. 634.
- (7) Deletang M., *Le Studio Arenberg à Bruxelles. Architecte: Adrien Blomme*, in *Bâtir*, octobre 1936, p. 890.
- (8) *Salles de cinéma. Normes et dimensions généralement usitées*, in *Rythme - SCAB*, 1949/mars, p. 39.
- (9) inleiding bij de film, later opgetekend in zijn artikel Olivier R., *Nous n'irons plus au cinéma*, in *Ombres et Lumières. Etudes du cinéma belge. Actes du Colloque de février 1984*, *Revue de l'Institut de Sociologie. Université Libre de Bruxelles*, 1985, 3-4, p. 385.
- (10) citaat in 'Das Kino von Morgen', p. 24 (zie bibliografie).
- (11) overgenomen uit de 'Kinepolis'-folder in het Engels.
- (12) ibidem
- (13) Eco U., *Travels in Hyperreality. Essays*, Translated from the Italian by William Weaver, San Diego-London-New York, 1986, p. 39.
- (14) naar de gelijknamige film van David Furnham waarin de gedifferentieerde rol van de cinema in het ontspanningsleven van de jaren dertig aan bod komt: geciteerd door Atwell D., *Cathedrals of the Movies*, London, 1981, p. 67 en 176.

Bibliografie

Filmgebeuren

- Cook D.A., *A History of Narrative Film*, New York - London, 1981.
- Monaco J., *How to read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York, 1981.
- *Ombres et Lumières. Etudes du cinéma belge. Actes du Colloque de février 1984, Revue de l'Institut de Sociologie. Université Libre de Bruxelles*, 1985, 3-4, p. 233-441, met uitvoerige bibliografie.

Filmgebouwen

Internationaal

- Lacroche F., *Architectures de cinémas*, Paris, 1981.
- Lacroche F. - Gribé G., *50 Lieux. 50 Villes. Salles de cinéma - Situations urbaines - Architecture - Aménagement*, Ministère de la Culture - Eldorado, s.l., Paris, 1985.
- Deketelaere V., *Bioskopen: Ruïnes van de XXste eeuw*, onuitgegeven verhandeling tot het bekomen van de graad van architect, Sint-Lukas, Hoger Instituut, Brussel, 1983, p. 1-88.
- *The Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques*, London-New York, s.d.

Australië

- Thorne R., *Cinemas of Australia, via U.S.A.*, Sydney, 1981.

België

- Thoveron G., *Quatre âges du cinéma*, in *Ombres et Lumières* op. cit., p. 375-383.
- Deseyn G., *Gentse Filmzalen*, in *Stadsarcheologie*, VII, 1, p. 28-46.
- Temmerman J., *In de zevende kunsten*, in *Gent: kultureel en wetenschappelijk verweerd*, in *Kontal*, extra-editie, maart 1986, p. 87-97.
- Wildiers C., *De kinema veroverde de Scheldestad*, Antwerpen, 1956.

Bondsrepubliek Duitsland

- Baacke R.-P., *Lichtspielhausarchitektur in Deutschland. Von der Schaubude bis zum Kinopalast*, Berlijn, 1982.
- Flagge I., *Die grossen Kinos der guten alten Zeit in Deutschland*, in *Das Kino von Morgen*, Wiesbaden, 1987, p. 7-17.
- My., *Aachen. Die Entwicklung der Kinoarchitektur*, in *Denkmalpflege im Rheinland*, 1987, 1, p. 17-21.

Groot-Brittannië

- Atwell D., *Cathedrals of the Movies. A History of British Cinemas and their Audiences*, London, 1980.

Verenigde Staten

- Naylor D., *American Picture Palaces. The Architecture of Fantasy*, New York, 1981.
- *Masters Builders. A guide to famous American Architects*, National Trust for Historic Preservation, Building Watchers Series, s.l., 1985.

Chronologisch, thematisch

De tijd van uitvinding en curiosum

Een doorbraak vanaf 1908

- *Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung. Vom Guckkasten zum Cinématographe Lumière* (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main).
- Convents G., *L'intégration de la cinématographie en Belgique*

(1815-1918): *aperçus historiques* in *Ombres et Lumières*, op. cit., p. 309-322.

- Convents G., *De komst en de vestiging van de kinematografie te Leuven, 1895-1918*, in *Arca Lovaniensis*, Jaarboek 1979, p. 257-422.

Amerikaanse speelfilm en filmpaleizen

- Kidney W.C., *The Architecture of Choice: Eclecticism in America 1880-1930*, New York, 1974.
- Lynes R.J., *Taste on Wheels*, in *The Tastemakers. The Shaping of American Popular Taste*, New York, 1946, p. 225-234.

Europa en de dulle jaren

- *Nederlandse architectuur 1910-1930. Amsterdamse School*. Catalogus bij de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam, 13.9 - 9.11.1975.
- Vermeulen M., *Kinema*, in *De dulle jaren in België 1920-1930*, catalogus bij de tentoonstelling 29.10.1981 - 24.01.1982, p. 181-183.
- Chan-Magomedow S.O., *Die Suche nach einem neuen Typ des Filmtheaters*, in *Pioniere der sowjetischen Architektur*, Dresden, 1983, p. 480.

Differentiatie van de jaren dertig

- Herbosch G., *Les salles pour projections cinématographiques sonores*, in *La Cité*, XI, 2, 1933, p. 21-27.
- Flouquet P.L., *Les salles cinématographiques*, in *Bâtir*, 17, III, 1934, 15 avril, p. 627-634.
- Gillain O., *Le problème de la salle acoustique et du cinéma sonore*, in *Bâtir*, 17, III, 1934, 15 avril, p. 640-641.
- Bourgeois V., *L'éclairage décoratif des salles de spectacles*, in *Bâtir*, numéro spécial consacré à l'éclairagisme et au Salon de la Lumière, 1936, novembre, p. 918-919.
- Deseyn G., *Geo Henderick 1876-1957*, Gent, 1984, p. 61-65.
- Jelles E.J. - Alberts C.A., *Duiker 1890-1935*, gecombineerde overdruk van *Forum voor architectuur en daarmee verbonden kunsten*, XXII, 1972, 5-6, p. 73-76, p. 80-88, Cineac.

De grote nabloei

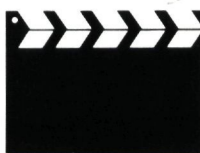
- Rie Haan / Bioscoopzalen, in *Bouwen en Wonen*, V, 1958, 3, p. 80-88.
- Belgische syndicale kamer van cinematographie, Brussel, *Lijst der 35 mm Bioscopen in uitbating op 30 juni 1952. Bijgehouden tot en met 15 mei 1953*.
- Durth W. - Gutschov N., *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 33, Bonn, 1987.
- *Das Fachschrifttum zur Architektur der Fünfziger Jahre in Baden-Württemberg*, Stuttgart, 1988.
- Stallaert R., *Film in de jaren zestig te Antwerpen*, in *Antwerpen in de jaren 60*, (Antwerpen, 1988), p. 97-119.

De lange ondergang

- Sartor F., *De Teleurgang van de buurtbioscoop*, 5 afleveringen in *Film en Televisie*, Nr. 299, 1982, p. 25-27; Nr. 302-303, 1982, p. 30-31; Nr. 306, 1982, p. 28-29; Nr. 311, 1983, p. 28-30; Nr. 319, 1983, p. 29-31.
- Olivier R., *Nous n'irons plus au cinéma*, in *Ombres et Lumières*, op. cit., p. 385-387.

Naar een heropleving

- Hauptverband Deutscher Filmtheater E.V. Wiesbaden (ed.) - Flagge I., *Das Kino von Morgen*, Wiesbaden, 1987.



De pioniersjaren van de film te Gent (1896-1916)



G. Deseyn, M.I.A.T.

Film als kermisattractie

De 'cinematograaf' was te Gent anno 1900 allang geen onbekende meer: één jaar na de eerste filmvoorstelling in België (in november 1895 te Brussel op uitnodiging van de 'Association Belge de Photographie', stelde de Parijse fotograaf E. Piron te Gent vanaf 15 november 1896 zijn filmprojectie met piano-begeleiding voor, in dezelfde zaal (boven het café van het Nieuw Cirkus in de Sint-Pietersnieuwstraat) waar kort daarop de gebroeders Lumière hun projecties zouden laten verzorgen.

Het programma viel nogal mager uit: één kortfilmpje werd vertoond, met name het bezoek van de Russische Tsaar gefilmd op het plein van het Palais-Bourdon op 6 oktober 1896, en de ontvangst door de president van de Franse Republiek.

De nieuwigheid van het medium werd, ook al was de film reeds enkele jaren bekend, vóór 1900 toch nog benadrukt door deze onder een aangepaste benaming voor te stellen.

Zo lokte een zekere 'professor' Jacobs nieuwsgierige Gentenaars naar de ruime zaal der Melomanen in de Savaanstraat voor de 'Kinetographie', „*De levende photographie voor de eerste maal in deze stad: door middel van deze laatste nieuwe uitvinding op het gebied der photographie, is men er in gelukt de verschillende bewegingen en gebaren van een persoon op doek te brengen, zoo dat men zou zweeren, zich voor het levend tooneel te bevinden...*”.

De eerste vertoningen van de creaties van de gebroeders Lumière te Gent grepen plaats in 1896, op

uitnodiging van de Gentse afdeling der 'Association Belge de Photographie', in de Koninklijke Opera (Schouwburgstraat): „*Séance de projection photographiques - scènes de la vie réelle - 1800 images par minute...*”.

Het was aanvankelijk de Gentse High-Society die in de beginjaren van de film in deze elitezaal als eerste kon kennismaken met de 'photographies animées', alvorens deze hun commerciële zegetocht op de kermissen en in de wijkzalen begonnen.

Zo kon in maart 1897 het Gents publiek in 2 séances van 12 korte filmpjes elk, zich onder meer laten verbazen door een aantal achterste voren vertoonde fragmenten, een procédé dat ons heden weinig origineel overkomt, doch destijds op groot applaus en lachsalvo's werd onthaald.

Op de eerste verdieping van het ingangsgedouw van het Nieuw Cirkus hadden vertegenwoordigers van de firma A & L Lumière uit Lyon daarvoor een grote zaal afgehuurd, waar rond 1900 de Gentenaars konden kennismaken met de ondertussen beroemde filmpjes: „*L'arroseur arrosé, L'arrivée du train en gare, La sortie des usines Lumière, Le repas de bébé*” en andere, voor 1 frank per vertoning (vertoningen om het half uur, van 14 tot 18 uur en van 19.30 uur tot middernacht).

Op het einde van de 19de eeuw en nog in het eerste decennium van onze eeuw werden kortfilms (of langere speelfilms in 'schuifkens') hoofdzakelijk in kermissenten en herbergzalen vertoond door foorkramers en rondtrekkende filmvertoners.

Tijdens de kermissen op het Sint-Pietersplein (halfvasten- en zomerkermis) rond de eeuwwisseling, con-

curreerden diverse filmbarakken om de gunst van het publiek:

- het 'Phono-cinema-theater' van W. Fortuin (met het merk 'Great Eagle Cinema'), met vaste standplaats tegenover Café De Kroon, „alles overtreffende hetgeen tot dusverre op cinematographisen gebied gezien is”.
- 'The Great Bioscop Américain' of 'Cinematograph Charles Busch' rond 1905 opgebouwd tussen de Sint-Pietersnieuwstraat en de Sint-Pieterskerk (Busch is in Vlaanderen nog steeds een gekende familie van kermisgasten).
- 'Grunkorn's Electricke Cinematograaf', met standplaats rechtover de toenmalige voetvolkkazerne in de gewezen Sint-Pietersabdij.
- 'Le Palais des Cinématographes Electriques' onder directie van Marrecau-Cremer, tijdens de halfvastenfoor, vóór de grote trappen naar het Sint-Pietersplein.
- de 'Cinématographe Electrique W. Krüger' (met het merk 'Pathé Cinema').
- 'The Original Cinema Lemeur', eveneens rechtover de trappen van het Sint-Pietersplein (opgericht door Wed. Ch. Lemeur en bekend tot 1906): „onderwijs bij middel van cinematographie. Leven-dig Dagblad en Wereldsch Tijdschrift”.

Ook elders vonden filmbarakken een standplaats. Tijdens de Gentse Feestweek (16 tot 25 juli) werden tot omstreeks 1913 op enkele braakliggende percelen in de Baudeloostraat (kruispunt met Penitentenstraat) standplaatsen voor kermisattracties verpacht, waaronder ook filmbarakken, zoals de 'Empire Cinematographe' of het 'Grand Théâtre des Arts et Sciences Bioscopiques' (rond 1910) van Ch. Vander Syten en Aug. Dubron.

Eén der grootste filmbarakken die vóór de Eerste Wereldoorlog de Gentse kermissen op het Sint-Pie-

tersplein aandeden, was de 'Grand Cirque Cinématographe Américain' onder de directie van W. Fortuin, volgens diens eigen referenties bekend in New-York, London, Paris, Berlin, Wien en Amsterdam...

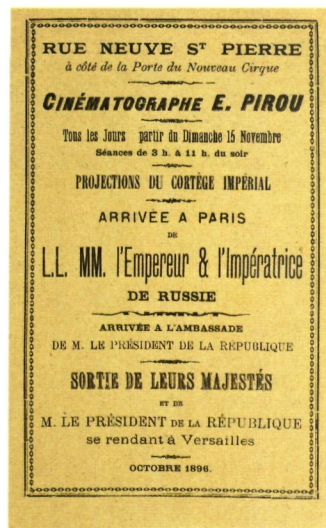
Te oordelen naar Fortuins briefhoofd in vierkleuren-druk zag hij het groot: een derde van de bladspiegel was ingenomen door een vliegende Amerikaanse adelaar met vlag en wapenschild (vermoedelijk werkte Fortuin met 'Vitagraph', waarvan deze adelaar het fabrieksmerk was).

Fortuin noemde zijn zaak „le plus beau et le plus grand de l'époque; superficie 600 m², éclairage électrique, force motrice 50 chevaux, écran de 150 m², orchestre symphonique de 10 musiciens Hongrois sous la direction de Albert Krivacek de Paracid” (anno 1908).

Aanvankelijk vormden de stille filmvertoningen op de kermissen een attractie te meer waarvoor men stormliep. Eindelijk eens een afwisseling met de eeuwige spookkastelen, rariteitenkabinetten, dia- en panorama's!

Inspelend op de actualiteit (vooral de boerenkrijg in Zuid-Afrika, die de gemoederen beroerde) was de toekomst van deze 'bewegende photographiën' verzekerd. De publiciteitsaffiche van het Théâtre Opitz leert ons meer over de beginjaren van de film: „De grootste en rijkste in zijn slach in Europa met eene oppervlakte van 300 vierkante meters — krachtige lucht en lichttoestellen — elektrische modelinstallatie met een beweegkracht van tien paarden — dynamo 80 ampères 110 volts. Vertoning van wetenschappelijke proefnemingen — bijzonder aanbevolen aan de families voor hunne zedigheid en de verschillende deelen die de voorstelling uitmaken.

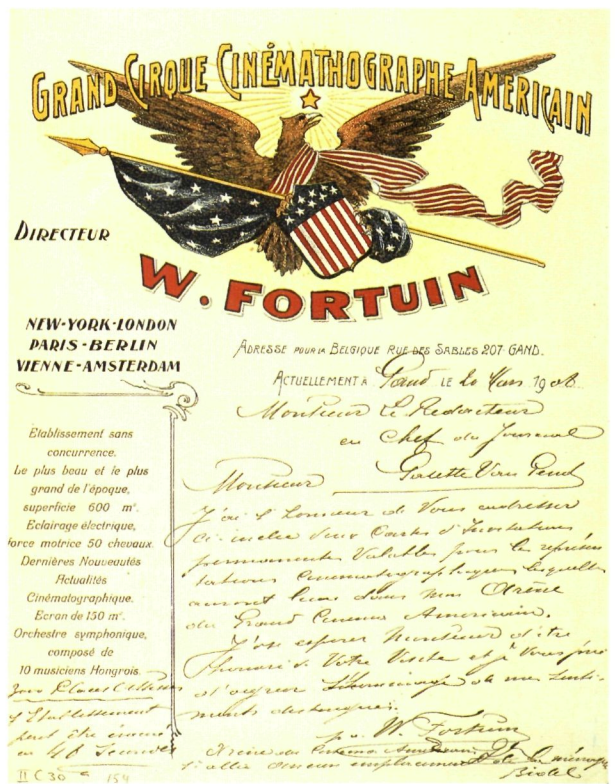
Levende photographie: The American Biograph (uitvinder Herman Cassler, New York). De Amerikaanse compagnie van The American Biograph komt aan de



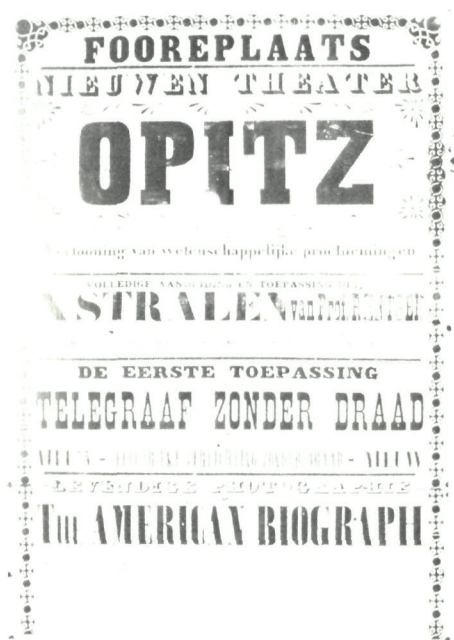
Boven links: De allereerste commerciële filmvoorstelling die ooit te Gent plaats greep, in oktober 1896 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)

Boven rechts: Affiche voor de kermisattractie 'Krugers' Cinématographe' op de Gentse halfvastenkermis, 1900 (Stadsarchief Gent)

Rechts: Briefpapier met hoofding van filmoperator W. Fortuin, vermoedelijk vertegenwoordiger van de Vitagraph Co (USA), 1908 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)



levende photographie al de volmakingen en verbeteringen toe te brengen zoo vurig gewenscht door het publiek. Mr. Henry Opitz, bestuurder van den Nieuwe Theater, is alleenlijk toegelaten The American Biograph op de fooren in België te brengen en zal de eer hebben de voordelen die dit toestel aanbiedt, aan het publiek te onderwerpen.



1900 (Stadsarchief Gent)

Geene bevingen meer. Daardoor volstrekte vastheid en netheid van de photographie; vermoeid het zicht niet van de beschouwers, vertoont tableaux van eene colossale grootte, hetgeen aan de beschouwers toelaat zich de meeste wezendijkheid voor te stellen. De natuur is levendig genomen en de inbeelding is volmaakt door de toepassing van verschillende geruchten toegepast aan de zichten die worden voorgesteld. De eenige die een repertorium bezit van leerzame beweegbare zichten van vijf werelddelen, welke nog nooit op de fooreplaats hebben te zien geweest en ons toelaten alle vier dagen eene nieuwe serie voor te stellen".

Er moet wel bij worden gezegd, dat het er in de beginjaren van de film dikwijls om te doen was filmprojectoren aan de man te brengen, als thuisamusement voor rijke burgers. Er werden ook filmvoorstellingen voorzien voor privégezelschappen en colleges: „le directeur Charles Busch traite à forfait pour séance particulière".

De filmbarakken weken ook uit naar de kermissen in de randgemeenten. Zo verplaatste de 'Groote Electro Cinematographe Ch. Busch' zich geregeld naar de kermis te Ledeberg, en de 'Groote Electro Sprekende cinématographe Albert Busch' naar Sint-Amandsberg (tegenover het gemeentehuis), onder andere in december 1906.

De 'Grooten Electro Cinéma Ch. Busch' verplaatste zich vóór de Eerste Wereldoorlog ook naar de zaal „De Vriendschap', Sint-Salvatorstraat 566 (wijk Sluizeken-Muide), in 1907.

Een andere rondreizende filmbarak was deze van de 'Ideal Cinematograaf' (thuisadres te Antwerpen?),

vóór de Eerste Wereldoorlog gesignaleerd op het kerkplein te Gentbrugge en aan de fabriek van De Porre (Gentbrugge-Arsenaal), telkens in volksbuurten.

Ook de 'Cinematographe Moderne' van H. Francq ('chef-opérateur' van het huis Pathé gebroeders) & A. Liesse uit Brussel („la plus grande installation qui voyage") ondernam rondreizen door Vlaanderen, en verzorgde onder meer in 1907 voorstellingen te Gent, in de grote zaal der 'Rhetorica' op de Oude Houtlei.

Nog andere filmoperators zwermde met hun voorstellingen uit naar vaste adressen in de voorsteden en naar de verstedelijkte randgemeenten. Buiten de Dampoort, aan het begin van de Antwerpse Steenweg, trok in de van oudsher gekende danszaal 'De Gouden Poort', een „groote Amerikaanse Electro Cinématographe bekend door zijn groot repertoire van over de 1000 der voornaamste zichten en zijn schoone projectie", een tijdlang volle zalen.

De prijzen lagen er beduidend lager dan in de centrumzalen: 60, 40 en 25 centimes (donderdagvertoningen om 16 uur, avondvertoningen om 18 en 20 uur). Toen reeds was het aanbod uitgebreid en gevarieerd: (sport)actualiteiten, religieuze of sociale thema's, humoristische of 'pikante' bijdragen („nous garantissons le stricte observation de la morale..."), documentaires en docu-drama's, kinderprogramma's: soms meer dan 20, 25 korte filmpjes per vertoning.

Een aantal wijkzalen in de voorsteden waar de 'Groote Electro Sprekende Cinematographe' van Albert Busch voorstellingen verzorgde, zijn ons overgeleverd via reclamestrooibiljetten:

- zaal 'De Oude Kroon' (op de Zuidkaai, Brugse Poort) in 1907;
- zaal 'Concordia', bijgenaamd 't Zaalke' of later 'Cinema Rabot' (Wondelgemstraat 54);
- zaal 'De Vier Winden' (Zwijnaardsesteenweg 1, Heuvelpoort), in 1906.

Karel (Charles) Busch presenteerde zijn 'cinematograaf' in een barak op de Vooruitgangstraat te Ledeberg, enkele jaren na elkaar, op uitnodiging van de Burelen van Weldadigheid en Burgelijke Godshuizen van Ledeberg, „zondere eenige vergoeding te willen aanvaarden...".

Karel Busch was trouwens een bekend figuur op de Ledebergse kermis in december.

Nauwelijks één decennium na het ontstaan van de film onderkende politieke organisaties de aanvalkelijk ontspannende, later maatschappelijk vormende waarde van dit nieuwe medium, als propagandamiddel om hun impact op de massa te vergroten.

De vlasbewerdersvereniging 'Eendracht maakt Macht' organiseerde voor haar leden vanaf december 1906 vertoningen verzorgd door M. Fortuin (die operator in het Nieuw Cirkus was), in de feestzaal van de Anti-Socialistische Werkliedenbond gelegen in de Oudburg.

Ook in het lokaal 'De Werkman' (van socialistische signatuur) werden in 1910 matinee's voor 15 centimes (10 centimes voor kinderen) en avondvertoningen voor 20 en 30 centimes georganiseerd.



1910 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)

De 'cinéma-pathé': het ontstaan van de eerste vaste filmzalen

Al gauw vond 'den cinematograph' zijn weg naar een vast onderkomen, aanvankelijk in toneel- en variété-zalen, later in speciaal daartoe uitgeruste ruimtes.

De meeste daarvan bleken gesitueerd in de wijdere omtrek van het (verdwenen) Zuid-station, zodat de aantrekking daarvan niet mag worden onderkend. In de Belle Epoque groeide het Gents Zuidkwartier immers uit tot een uitgaansbuurt.

Vermoedelijk de eerste 'exclusieve' filmzaal in deze wijk was het „Palais de Cinéma-Théâtre des Nouveautés du Cinématographe Pathé" (afgekort „Cinéma Pathé"), in de Vlaanderenstraat, op de hoek van de verlengde Vanderdonckdoorgang. Te oordelen naar de fraaie art nouveau-vormgeving van de programma-brochures en de gevoerde publiciteit was dit 'Palais du Cinéma' van de Pathé-gebroeders vóór de eerste wereldoorlog veruit de meest dynamische zaal van Gent. Deze 'winkel-filmzaal' (naar het Duitse: „Ladenkino", het vroegste type filmzaal in een heringericht winkelpand) kreeg al gauw (nog vóór 1904) mededinging van de voorstellingen in de feest- en variétézaal 'Le Valentino' (het latere Coliseum, op de Kuiperskaai). Driemaal per week (zon-, maan- en donderdag) werden namiddagvoorstellingen — matinéés — in dit 'Palais du Cinéma' georganiseerd (om 14, 15 en 16 uur) met een éénvormige ingangsprijs van 25 centimes. Twee uur durende avondvoorstellingen — soirées de familles — startten om 20 uur, in twee prijsklassen (1 frank en 50 centimes).

Deze zaal was trouwens de eerste die, net als in toneelzalen, abonnementskaarten voor 25 voorstellingen verkocht (à 20, 10 en 5 frank).

Ook in de zaal der Koninklijke Maatschappij der Melomanen, Savaanstraat 42, zorgde 'The Pioneer-Sprekende Cinematograaf' in het begin van onze eeuw éénmaal daags, drie dagen per week (zon-, maan- en donderdag) voor een afwisselend program-

ma. Voor een voorstelling van een 2 ½ uur betaalde de toeschouwer op vier rangen: 1,50 fr., 1 fr., 60 en 40 centimes.

De meeste uitbaters van ambulante filmbarakken — Fortuin, Busch, Lemeur, Krüger — vonden na enige jaren een blijvend onderkomen in vaste zalen, zonder daarom hun gelegenheidsstandplaatsen op de kermissen te laten varen. Na achtereenvolgens de filmprojecties van de gebroeders Lumière en van de gebroeders Pathé te hebben gehuisvest (Pathé verhuisde daarop naar de Vlaanderenstraat 63) werd na 1908 (1909 ?) de 'Nieuwe Cirk' omgedoopt tot 'Eden Cinéma', onder de directie van Karel Jeandel, de „goedkoopste cinema der stad" met een volledig orkest (paradijs: 15 centimes; galerij: 30 centimes; premières-gradins: 75 centimes; stalles: 50 centimes; loges: 1 frank per persoon).

In de 'entre-actes' werden de filmprogramma's afgewisseld met variéténummers. De 'Eden'-filmzaal in het wintercircuit was in 1909 de grootste zaal te Gent.

De concurrentiestrijd barstte los van zodra een uitbater zijn filmzaal als 'exclusiviteitszaal' bestempelde. In 1907, toen de Valentino, naast een volledig variété-programma de 'American Eagle Cinema' met begeleiding van een „volledig symphonisch orkest" onder contract kreeg (de uitrusting van operator Fortuin?), maakte directeur Morrio publiciteit met zijn „in zomerhof herschapen" zaal, met „nieuwe elektrische inrichting om de frisheid aan de zaal te geven" (met ventilatoren).

Amerikaanse filmmaatschappijen kregen in concurrentie met de Franse, naast de Valentino, ook vaste voet aan wal in de feestzaal van het 'Grand Hotel' op de hoek van de Vlaanderenstraat en de Kuiperskaai (Jules Lippensplein), met 'The Indian Cinema Moderne' (donderdag en zondag: „matinee" vanaf 15 uur, om het uur, en avondvertoningen om 20 uur. Prijzen: „matinéés" 50 en 25 centimes, „soirées" 1 frank, 50 en 25 centimes, de zaterdag: „soirée populaire" voor 50 en 25 centimes).

Hogervermelde Amerikaanse maatschappij verdrong de „Groote Electro Cinematographie" van Charles Busch uit het 'Grand Hotel' waar deze tot 1906 gevestigd bleef. In februari 1907 vestigde ook de voorheen op kermissen rondreizende filmvertoner W. Krüger, net als zijn collega Busch, zich te Gent in een vaste zaal, en wel in het wintercircuit 'De Drie Sleutels' in de Sint-Amandstraat, met 'The Imperial Bio' (van Engelse of Amerikaanse origine?).

Nog in oktober van hetzelfde jaar opende de familie Krüger een tweede zaal in de 'Skating Ring' in de Bagattenstraat.

In de eveneens gekende feest- en danszaal 'Victoria Palace' op het adres Nieuwland 18, was tussen 1905 en 1910 een „Groote Nieuwe Japanese (!) Cinéma" ingericht; het is niet duidelijk of het hier reeds een projectie-installatie van Japanse origine betrof, ofwel dat de vermelding enkel op zaaldecoratie doelde... . Even later werd deze zaal herdoopt tot 'cinéma parisien'.

Vermoedelijk was de speelgoed- en „nouveautés" zaak F. Vandeputte-Thumas, gelegen op het Gouden Leeuwplein, de eerste te Gent om filmprojectoren



Strooibiljet voor de variété-filmzaal van het 'Grand-Hôtel' aan het 'Rond punt', Jules Lippensplein, 1907 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)



Strooibiljet in art nouveaustijl van de familie Kruger. 'The Imperial Bio' was rond 1907 gevestigd in de 'Rollerskating Ring', Bagattenstraat (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)

voor gebruik in de huiskamer te verkopen. Uiteraard werden met hun catalogus enkel de rijkste gezinnen benaderd. Rond 1910-1912 richtte Vandeputte achter zijn (groot)warenhuis 'Het Goede Zaad - Le Bon Grain' een filmzaal in, bekend onder dezelfde naam. Na 1910 groeide het aantal filmzalen in het centrum trouwens sterk aan. Nog vóór 1910 was reeds de Minardschouwburg (Walpoortstraat) op zondag en donderdag omgetoverd tot 'Minardcinéma'. Een cinema Pathé trok vanaf 1910 een wijkpubliek aan in de aloude feest- en balzaal 'Flora' in de Holstraat 36. Op dinsdag en zondag was er om 15 uur matinee — op zondag ook om 17 uur — aan 50, 30 en 20 centimes. Om halfnegen gingen er drie uur durende avondvoorstellingen met orkest door aan 75, 50, 30 en 20 centimes. De zaterdagnamiddag bleef voorbehouden aan schoolkinderen, met een toegangs-prijs van 15 centimes.

Gentbrugge kende rond dezelfde periode (vóór 1910) een 'Théâtre Cinématographe' van het merk Edison, onder de directie van de familie Lemeur, en gehuisvest in de Kerkstraat bij een zekere Verwee. Dat het hier om een mobiele installatie ging wordt duidelijk door de vermelding: „représentations particulières pour écoles et pensionnats”, en het feit dat Lemeur een vaste standwerker op de Gentse kermissen was. Sint-Amandsberg zou, kort na de Eerste Wereldoorlog (1916), zelfs twee vaste wijkzalen tellen: de 'Cinema Régina', Hoogstraat 7, en de 'Volks cinema nr. 2' ook 'Groote Amerikaanse Cinema' genoemd, in de

zaal Concorde, hoek School- en Mertensstraat. Zij verzorgden op zaterdag, zondag, maandag en donderdag twee vertoningen per dag: één matinee en één avondvoorstelling, aan de democratische prijs van 20, 25 en 30 centimes, kinderen 15 centimes. Op donderdag betaalde men geen 'armentaks': tijdens deze volksvertoningen bedroegen de prijzen 10 en 15 centimes voor 3 uur film. In de 'Cinema Regina' ging daarenboven op zaterdag een galavertoning door voor verenigingen.

De beginperiode van de film te Gent was soms doorspekt met merkwaardige experimenten. Zo poogde rond 1907 de gewiekste uitbater van de 'Monstercinéma' op het adres Brabantdam 50 (waar voorheen een 'panorama' gevestigd was), cliënten voor zijn zaak te ronselen door vrije toegang te verlenen, doch de uitgaven voor de filmvertoningen te verhalen op de consumpties:

„Eene nieuwigheid in ons Gent!
Ge gaat op café, ge drinkt een glas, en ge ziet GRATIS
VOOR NIETS de schoonste en uitgelezenste cinématographische spelen!
IS DAT NIET EEN DROOM ?
Na twee, drie of vier spelen, wilt ge dan nog een pintje drinken, neemt er dan gerust nog een en blijf zitten, zoniet ruimt plaats voor andere mensen die ook gaarne iets zien. EEN GOED GLAS LEKKER BIER: 10 CENTIEMEN”.
Een formule die blijkbaar geen vruchten afwierp, want van deze filmzaal werd nadien niets meer vernomen.

De aanloop tot de democratisering van het medium film te Gent: de wereldtentoonstelling van 1913

Spijts de ondernemerszin raakte het medium film in België, in tegenstelling met hetgeen men zou verwachten, slechts moeizaam ingeburgerd.

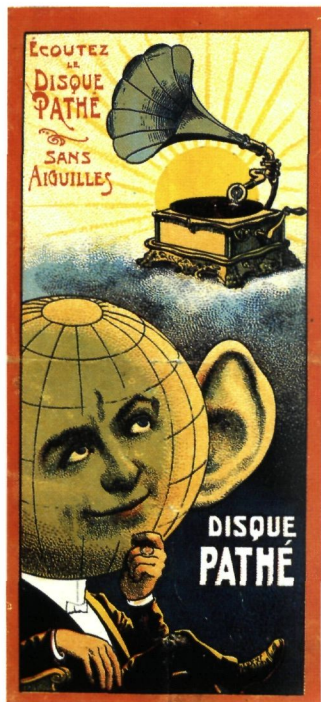
Nog in 1908, toen bijvoorbeeld Berlijn reeds 250 filmzalen telde – evenveel als Londen – en Parijs bij de 200, bestonden er te Brussel slechts een twintigtal, en te Gent drie à vier 'vaste zalen'. Voor de promotie van de 'cinematographe' werden nijverheidsmaatschappijen opgericht gesteund door belangrijke financiële instellingen.

Te Gent was (het vooruitzicht van) de wereldtentoonstelling van 1913 daartoe de gedroomde gelegenheid. Vaste of ambulante filmzalen bezaten enkel een projector. Films moesten bij gespecialiseerde maatschappijen worden aangekocht of gehuurd. In 1898 kostte een meter film nog 10 frank; tien jaar later was deze prijs reeds gedaald tot 1,25 à 1,50 frank.

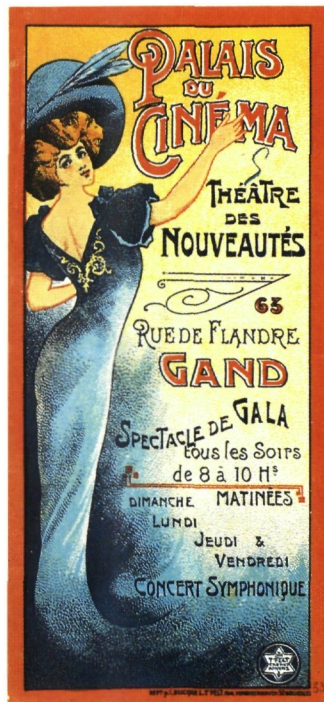
De filmzalen deden gouden zaken: te Parijs streken sommige zalen jaarlijks meer dan 100.000 frank op (in 1906 bijvoorbeeld: 'Cinéma Dufayel', 166.000 frank; 'cinéma Select', 111.000 frank).

In de lichtstad, waar in 1906 een potentieel cliënteel van ruim 5 miljoen inwoners aanwezig was, kon een opbrengst van 10 miljoen frank worden gerealiseerd, in de veronderstelling dat elke Parijzenaar per jaar rond de 2 frank aan filmbezoek uitgaf. En heel Frankrijk telde toen 1.500 filmzalen.

De 'Compagnie Générale des Phonographes et Cinématographes' (de oude firma Pathé gebroeders), met een kapitaal van 4,4 miljoen frank, incasseerde in 1906 een winst van 5 miljoen frank! In 1907 verdubbelde dit zakencijfer. Drie bedrijven stelden 1000

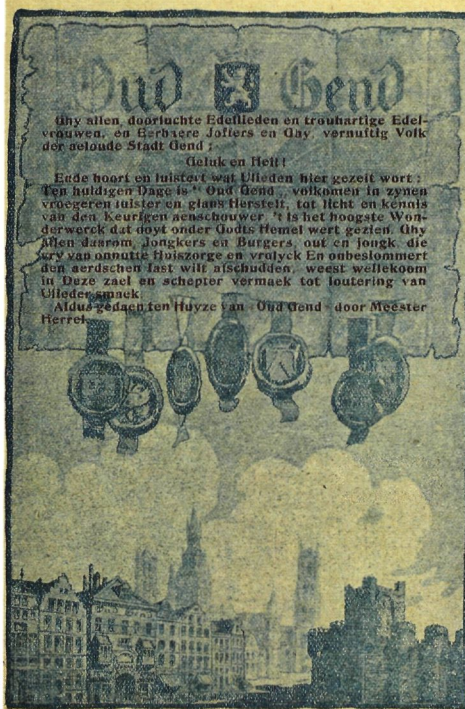


Art nouveau programma-omslag van de eerste vaste Pathé-filmzaal te Gent, gelegen Vlaanderenstraat, opgericht vóór 1904 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)



OPENING ZATERDAG 28 JANUARI 1911

Vrijen Ingang



De Zon- en feestdagen, te beginnen van 2 uren.
De Maandag, te beginnen van 7 uren.

Algemeene Ingang: 30 Centiemen

DE KINDEREN BETALEN HALVEN PRIJS.

KOUDE BUFFET EN DRANKEN NAAR EERSTE KEUS

Brouwerij

Concert

Cinéma Pathé gebroeders

KUNST FILMS

Gekleurde
Cinematographien

Open alle dagen van
9 uren 's morgens
tot middernacht

ALLE DAGEN van 3 tot 8 uren

DAGVERTOONINGEN

Concert-Cinéma

van 8 uren tot
middernacht

CINÉMA

Muzikale Uitvoeringen

GROOTE ORGELS

Reklame-strooibijlet als aankondiging van de opening van de nieuwe Pathé-zaal 'Oud-Gent', rechtover het Zuidstation, 1911 (Bibliotheek R.U.G., Vliegende Bladen)

arbeiders tewerk, naast een permanent team van 300 artiesten en figuranten.

De Engelse en Amerikaanse maatschappijen gingen het evenzeer voor de wind.

De gebroeders Pathé hadden vermoedelijk ook de hand in de stichting te Brussel van de maatschappij 'Le Belge-Cinéma' (N.V. met een kapitaal van 1 miljoen frank en enige concessiehouder van de firma Pathé in België).

Deze firma gelastte zich met „publieke en private vertoningen en bijzondere voorwaarden voor pensionaten, maatschappijen, collegiën en publieke besturen”. De eerste voorstellingen van 'Belge Cinéma' vonden te Gent plaats in het Nieuw Circus. Hoe meer de 'cinématograaf' ingeburgerd raakte, hoe meer de uitbaters poogden tegen de concurrentie op te boksen door - naast meer comfort en betere keuze der filmpjes - de weergave aantrekkelijker te maken, onder meer door het filmdoek te vergroten. De eerste vermelding in Vlaanderen van de grootte van een filmdoek is ons uit Antwerpen bekend. Daar werd in 1901, tijdens gelegenheidsvoorstellingen in de Antwerpse zaal 'Paul Depré' de voorstelling van de 'Phono-cinematograaf' aangekondigd als „een echt werktuig tot heden, de levende photographiën voorstellende op een natuurlijke grootte van 12 VIERKANTE METERS” (3 bij 4 meter?).

Te Gent grepen de filmvoorstellingen van de 'Cinéma Américain Géant' in het 'Palais du Valentino' enkele jaren later (april 1907) reeds plaats op een scherm van 75 m² (10 bij 7,5 meter?).

Het grootste filmdoek dat vóór de Eerste Wereldoorlog ooit te Gent is opgesteld, was dat in het Nieuw Circus tijdens de rondreis van de 'Reuzencinema'. Na de Alhambraschouwburg te Brussel en de Antwerpse Hippodroom viel Gent de eer te beurt om dit scherm van 200 m² (!) te mogen bewonderen. Om de week werd het programma er gewijzigd.

In de jaren 1906-1908 verschenen naast de 'klank'-films (stille films met gesynchroniseerde grammofoonplaten), de eerste 'kleur'-films: op de pellicule monochroom of polychroom ingekleurde films.

Pathé, Gaumont, Lumière waren de grootste leveranciers van projectieapparatuur én films. Daarnaast waren er nog een aantal kleinere producenten: Cinés, Vitagraph Co, Lux, Eclipse, d'Itala en d'Ambrosio. Op 3 april 1908, nauwelijks een decennium nadat de 'cinematographie' was ingeburgerd, werd de eerste reglementering voor filmzalen en projecties bij Koninklijk Besluit ingevoerd, hoofdzakelijk om reden van brandpreventie.

Door de wereldtentoonstelling van 1913 verkeerde Gent in een bevoorrechte positie ten opzichte van de rest van België wat de introductie en de ontwikkeling van het medium film betrof. De vorige wereldtentoonstelling te Liège in 1905 had dat effect nog niet teweeggebracht. Nieuwe naamloze vennootschappen werden speciaal voor dit doel opgericht, zo bijvoorbeeld de N.V. 'Brasseries-concert-cinéma' in 1910, de N.V. 'Carillon' in 1911, de N.V. 'Modern Palace' in 1912. De toen nog bescheiden Franse maatschappijen namen de aanwezigheid van een groot internationaal publiek te baat om hun nieuwe films te Gent voor te stellen. Pathé en Gaumont bijvoorbeeld huurden daarvoor bestaande zalen af. Begin 1912 heropende het vroegere Edentheater in de voormalige Wolweverskapel aan de Kortedagsteeg zijn deuren als Brouwerij-concert-Le Carillon: „films met onuitgegeven zichten, variëteiten met groote nieuwigheden, echte Duitse bieren, kosteloze toegang”. Met enkele dagen verschil volgde de Valentino als 'Scalaschouwburg', een onderdeel van het gelijknamige net van zalen (Brussel, Antwerpen). De eigenaar van het 'Hotel de la Gare' aan het Zuidstation breidde zijn zaak op de gelijkvloerse verdieping uit met een „salle de spectacle et de cinéma” (de latere Select).

In januari 1911 opende de firma van de gebroeders Pathé een tweede 'concert-cinéma' te Gent, rechtover het Zuidstation: 'Oud-Gent', die zich van in het begin een folkloristisch imago toeëigende; de voorgevel was daarbij het 'visitekaartje'.

De 'middeleeuwse' architectuur (een bakstenen gevel met twee houten loggia's) was centraal versierd met een veelkleurig folkloristisch keramiektegelpaneel vervaardigd door de Brusselse firma Hellman. Na de filmzaal 'Oud Gent' breidde Pathé zijn invloed te Gent nog uit met de inrichting van een 'cinema Pathé' in de Noordstraat 10.

Datzelfde jaar, 1911, kwam een nieuwe kaper op de kust: de firma 'Gaumont' nam aan het 'Rond Punt' (het Jules Lippensplein) de exploitatie van het 'Grand Hotel' over.

In de Veldstraat opende een nieuw, luxueus 'Théâtre Pathé' zijn deuren (in 1912, in het gebouw waar in het

Interbellum de 'cinéma Majestic' zou verrijzen). De achterzaal van de 'Grand Café Arabe' op het Stationsplein 42 (het huidige Woodrow Wilsonplein) zou korte tijd als 'Cinéma Parisien' bekend staan. Nabij het 'Victoria Palace' lokte het 'Walhalla-Cinéma-Café' op het adres Sint-Joriskaai 6, als „goedkoopste van de stad: 20 centimes op alle plaatsen”, het publiek uit de omgeving van de Dampoort.

Er ontstond een hevige concurrentiestrijd tussen de verschillende zalen om de beste programma's te bieden. Korte films, aangekondigd als „groote en belangrijke nieuwigheden, die met eene buitengewoone klaarheid en nauwkeurigheid op het ontzaglijke doek hervoorgebracht worden”, werden in die dagen nog als 'ontspannende bijvoegsels' bij variéténummers voorgesteld naast actualiteiten (o.a. het Gaumont-Journaal). De filmkritiek stond toen eveneens nog in de kinderschoenen: „De cinéma wordt bewonderd en de keus der films mag zeer geprezen worden. Niettegenstaande de hooge zedelijkheid van deze films, zijn er ook toneelen waar men duchtig moet mede lachen, wat altijd aangenaam is...”.

Het Gentse publiek verkoos duidelijk de nieuwe en attractieve 'cinéma' boven de verouderde 'concerts', vooral toen de spektakelfilms van lange duur geïntroduceerd werden. De vroegere variété- en concertzalen gingen één voor één over de kop. Door over te schakelen op filmvertoningen kwamen sommige uitbaters deze eerste ontgoocheling snel te boven. Gent leefde in die dagen naar de grote Wereldtentoonstelling van 1913 toe en ook de film- en variétézalen bereidden zich voor om met internationale attracties de bezoekers te ontvangen.

Om het publiek te blijven aantrekken moesten de zalen geregeld vernieuwd en van het modernste comfort voorzien worden. De Scala zou, volgens een advertentie, „in een lief bebloemd Eden herschapen worden, de meubilering zal alle gemakken aanbieden der hedendaagse schouwburgen. Dank aan de verwarming bij middel van radiateurs, zal men er een gelijkmatige, zachte en gezonde temperatuur genieten”. In november 1912 heropende het 'Grand Hotel' aan het Jules Lippensplein zijn 'variété-cinéma-foyer' als een 'wonderpaleis': „De groote zaal die ongeveer 1000 personen kan bevatten verbeeldt een gebergte met rotsen en een waterval van 10 meter, versierd met natuurlijke bergplanten. Men zou zich in de Alpen denken. 's Avonds zullen 500 electrische kleurlampen in het gebergte met een toverglans verlichten. Alles: verwarming, verlichting, meubelen, gezondheidstoestellen is naar den laatsten smaak ingericht, en volgens de beste moderne stelsels toegepast. Een symphonisch orkest van 20 artisten zal er alle dagen schoone afwisselende concerten geven, afgewisseld met cinéma en andere aantrekkelijkheden”.

De talrijke ondernemers van vreemde nationaliteit die te Gent neerstreken ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling, pompten voor korte periode nieuw bloed in de Gentse amusementswereld. In februari 1913 werd de 'geruchtmakende herdoop' aangekondigd van de Scalaschouwburg als 'Winter-

garten', in navolging van de Wintergartenfilialen te Brussel, Antwerpen en Liège. Men stemde zich af op de internationale smaak van het werelddentoonstellingspubliek. Men zocht duidelijk vooral Duitse bezoekers te charmeren. Het was trouwens opvallend dat de meeste investeerders in de horecasector te Gent Duitsers waren. Duitse bieren waren 'in' en werden in elke gebruiksaal die zich respecteerde geschonken.

In april 1913, nauwelijks één jaar na de vorige herinrichting, greep de inhuldigingsvoorstelling plaats van de 'Music-Hall-Cinéma Kursaal', de voormalige filmzaal van het 'Grand Hotel' aan het Jules Lippensplein. Van de vorige benaming 'Wintergarten' werd afgezien, gelet op de concurrentie van de 'Scala'. In dezelfde maand werd ook de benaming 'Nieuwe Cirk' gewijzigd in 'Gent Palace', aangekondigd als de grootste 'Music-Hall-Cinéma-Variété' van België (duizend vijfhonderd zitplaatsen). De 'Carillon' onderging een even grondige als merkwaardige metamorfose als Gaumontschouwburg. Na Pathé huurde ook deze maatschappij voor de duur van de Werelddentoonstelling een Gentse zaal voor haar filmproducties af. De Carillon werd nochtans met eerbied voor haar totale traditie aangepast: „De wijziging schaadt niet aan haar decoratief geheel, de heer Gaumont te groot kunstkenner zijnde om er, het zoo bij de bouwtrant der oude weverskapel (...) passende kunst karakter niet van te begrijpen. Het Belfort, dat den achtergrond van de zaal vormde, werd vervangen door een decoratieven gevel in Gotische stijl, die het projectiedoek omringt”.

De centrumzalen leverden een advertentieslag: „de eenige instelling te Gent, die actualiteiten vanaf hunnen verschijning gevend” (Oude Gent), „de laatste cinematografische nieuwigheden, waarvan het bestuur zich bij contract, de eerste voorstellingen verzekerd heeft, weergegeven op een doek, bijzonder bewerkt om aan de beelden den schijn van het natuurlijke te geven” (Wintergarten), „lichtbeelden aan internationale films ontleend” (Modern Palace).

De meeste zalen beschikten over een pianist, sommige zelfs over een 'petit' of 'grand orchestre' als musicale begeleiding van de stille films (en dit tot het begin van de jaren dertig of tot de opkomst van de klankfilms in 1931-1932).

In de euforie van de Werelddentoonstelling werden geen kosten gespaard. Door de investeringen van de filmindustrie verwierf het vertonen van films een hogere status en een toenemend aantal bezoekers. Als gevolg daarvan legde de regering bij wet midden 1913 een „taks op de cinematografische vertooningen” op, die het stadsbestuur op de uitbaters verhaalde: „Na erop gewezen te hebben dat het door de cinema's betaalde patentrecht niet meer in verhouding stond tot de verwezentlijkte winst, besloot het stadsbestuur, dat het billijk bleek, op het oogenblik dat 's lands verdediging aan de natie ernstige opofferingen oplegde, aan die bijzondere ondernemingen te vragen dat zij in grootere mate zouden bijdragen tot 's Rijks lasten”.

Tegen het Koninklijk Besluit op de inrichting van en de taksen op cinemazalen kwam vanwege de uitbaters stilaan verzet los. In de Gazette van Gent (juni 1914) lezen we: „De eigenaars der cinémas van Gent, ten getale van 20 vergaderden zondag om deze toestand te bespreken (...). Zij hebben zich solidairlijk verklaard met hunne collega's van Antwerpen, Brussel en Luik en eenparig besloten geene verandering of hervorming in hunne lokalen meer te doen”. Doch ook de acties van de filmverhuurders, toen reeds gegroepeerd in een 'Syndicale Kamer der Cinematograafs', mochten niet baten. De taks op filmvertoningen werd toch ingevoerd.

Toen de Duitsers België binnenvielen, werd het amusementsleven te Gent op een laag pitje gedraaid niettegenstaande de aanvankelijke zeges van het Belgische leger. Op de filmzalen na, viel omstreeks midden augustus 1914 alles stil. Er grepen uitbarstingen van patriottisme plaats tegen de gelagzalen die Duits bier schonken, ooit dé attractie van de Werelddentoonstelling van 1913. Op de Kuiperskaai werd het meubilair van de Wintergarten (het latere Coliseum) kort en klein geslagen, waarop de zaal haar deuren sloot: „Gezien de oorlogstoestand in ons land heeft het bestuur van de Wintergarten besloten te sluiten tot verder order”. Begin september 1914 naderde het Duitse leger Gent. Vluchtelingen stroomden toe. De amusements- en filmzalen werden in allerijl ingericht als noodhospitalen. Het feestpaleis Vooruit en ook de Wintergarten kregen hun 'ambulantie' (lazaret). Eind oktober tenslotte werden verschillende grote Gentse zalen door de Duitsers bezet. Dit betekende voor Gent het einde van de 'Belle Epoque'...



Paleizen voor de hoofdstad



Jo Braeken, B.M.L.

Proloog

„C'est aujourd'hui dimanche que commencent, 7, Galerie du Roi, les séances publiques du cinématographe, la photographie animée électriquement. Cette merveilleuse invention de M.M. A. et L. Lumière fait courir tout Paris". Zo kondigde *L'Indépendance Belge* op 1 maart 1896 de eerste publieke filmvoorstelling te Brussel aan. Plaats van het gebeuren was de tijdingzaal van de liberale krant *La Chronique* in de Koningsgalerij, waar een gedenkplaat nu nog aan dit feit herinnert. „Le cinématographe fonctionne dans une salle tendue de rouge; on a disposé une série de banquettes où les spectateurs sont confortablement assis. Les détails nettement perçus dans ces images vivantes, où le moindre geste, le moindre jeu de physionomie se trouvent reproduits, où l'on voit parler les gens, aboyer les chiens, pétiller le liquide dans les verres, ont étonné et émerveillé le public" (1). Het filmtijdperk was nochtans reeds enkele maanden eerder, op 10 en 12 november 1895, in de hoofdstad van start gegaan met privé-vertoningen van onder meer Lumières historische 'Sortie des ateliers Lumière à Lyon' door de *Association Belge de la Photographie* in het Zuidpaleis en door de *Cercle Artistique et Littéraire* in de Waux-Hall. Overtuigd door het grote succes begonnen de theaters, music-halls en café-concerts filmprojecties als onderdeel van het spektakel te programmeren. Het Brusselse publiek maakte zo nog vóór het einde van de eeuw kennis met de 'Cinématographe' en zijn concurrenten, de 'Zoögraphe', de 'Bioscope', de 'Vitascope Géant' en de 'Biographe'.

Gala in 'Cinéma Métropole' (verzameling Koninklijk Filmarchief)

De wereldtentoonstelling van 1897 en de rondreizende kermisbioscopen droegen op hun beurt bij tot de verdere verspreiding van het nieuwe medium.

Brussels eerste volwaardige bioscoop, *Le Théâtre du Cinématographe*, werd in 1905 door pionier Louis Van Goitsenhoven geopend aan de latere Adolphe Maxlaan. Zijn initiatief kende spoedig navolging; goed vijf jaar later telde de stad reeds een veertigtal zalen verdeeld over het centrum en de periferie. Toen al tekende de Nieuwstraat zich als uitverkoren vestigingsplaats af. Van deze eerste bioscopen nam een aantal de vorm over van het Amerikaanse prototype, de 'nickle odeon'. Andere werden ingericht in bestaande vermaaksetablisementen. Een enkele keer waagde men zich aan een meer prestigieuze nieuwe bouw. Het plaasteren decorum volgde in alle gevallen de uitbundige traditie van het belle époque-theater.

De exploitatie, sinds 1908 bij Koninklijk Besluit geregeld, werd in 1912 aan een aanvullend gemeentelijk reglement onderworpen, met strenge richtlijnen voor de inrichting van de zaal en — vooral — van de projectiecabine. Aan de basis lag een niet aflatende zorg voor brandbeveiliging en hygiëne. Het licht ontvlambare celluloid van de pellicule vormde immers een permanent risico; een vertoning kon bovendien vier tot vijf uur duren. Verder gold een algemeen verbod op roken en rechtstaan in de zaal. Dit laatste leverde onverwacht felicitaties op vanwege de *Ligue de Cinéma Morale de la Belgique*, die hierin een afdoende maatregel zag ter voorkoming van onwelvoeglijk en promiscu gedrag van het publiek, opeen-

gepakt in het duister (2). De heffing van een gemeentelijke taks werd vanaf 1913 ter discussie gesteld, symptomatisch voor het groeiend belang van de film in de vermakelijkheidssector (3).

Een tempel voor de Zevende Kunst

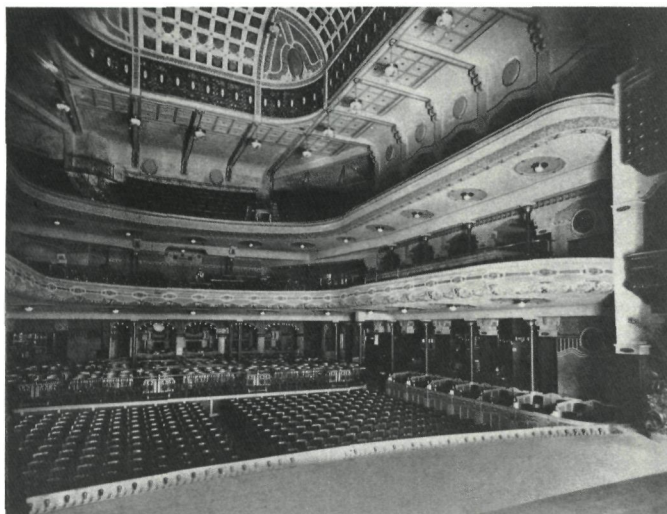
Op 18 december 1913 vond aan de Anspachlaan de inhuldiging plaats van de *Pathé-Palace*, die in de pers werd aangekondigd als de meest schitterende zaal van de hoofdstad, een paleis-van-duizend-en-één-nacht. „Le dieu Cinéma a été souvent servi jusqu'ici en étroites chapelles. Il aura maintenant à Bruxelles son temple, un temple magnifique...” (4). Een filmtempel als prestigieus uithangbord van de Franse maatschappij, *Les Grands Palais d'Attractions Pathé Frères*, die hiermee gestalte gaf aan haar onbetwiste monopolie. Begonnen als 'forain' was Charles Pathé er nog in het eerste decennium van deze eeuw in geslaagd alle geledingen van het filmbedrijf in zich te verenigen, van de fabricatie van projectoren en pellicule, tot de

productie, wereldwijde distributie en exploitatie van de film. „Je n'ai pas inventé le film, mais je l'ai industrialisé” (5).

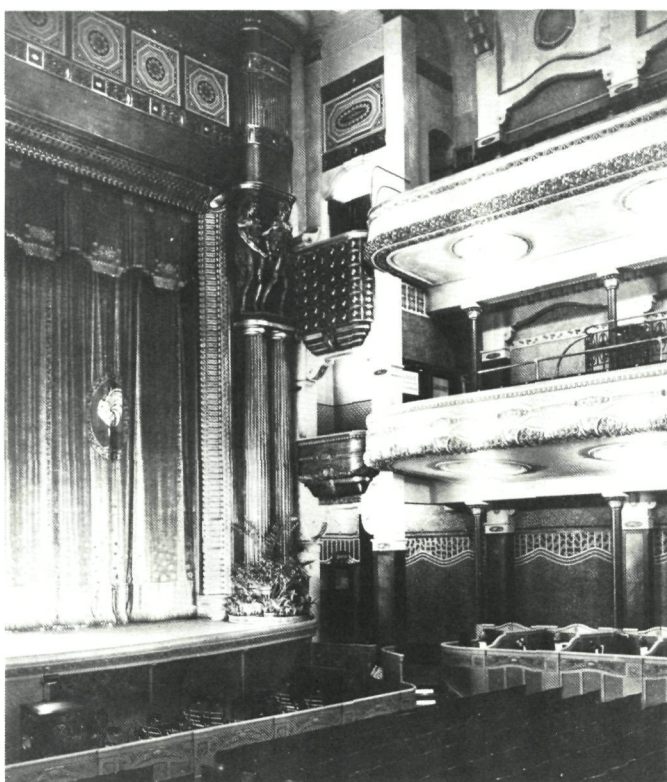
De opdracht voor de *Pathé-Palace* kwam toe aan architect Paul Hamesse, een leerling van Paul Hankar, die daarmee niet aan zijn proefstuk was. Eerder ontwierp hij reeds de bioscopen *Théâtre Pathé* (1908) (6) en *Select-Pathé* (1911) (7), in dezelfde periode de *Artistic-Palace* (1913) (8). Het terrein, een binnenblok met percelen aan de Anspachlaan, de Jules Van Praetstraat en de Borgwal, werd voordien ingenomen door het *Hotel des Ventes de Bruxelles*, (9) dat later de *Grand Magasins du Centre* en het *Casino de la Bourse* herbergde. De bouw van het nieuwe bioscoopcomplex, met exact dezelfde perimeter, nam van concept tot voltooiing amper één jaar in beslag (10). De *Pathé-Palace* kon model staan voor een nieuw type établissement, de brasserie-concert-cinéma, dat in de jaren 1910 opbloeiende. Hoewel in wezen een bioscoop, werd de traditie van de music-hall niet verloochend. De halfronde zaal, het hart van het complex, toonde zich nog ten volle schatplichtig aan de traditionele theaterbouw, met dubbele galerij en



'Pathé-Palace'. De wintertuin; aquarel door de gebroeders Hamesse (verzameling Hamesse)



'Pathé-Palace'. De zaal naar de balkons (verzameling Hamesse)



'Pathé-Palace'. De zaal naar de scène (verzameling Hamesse)

toneelloges. De achterste helft van de parterre werd ingenomen door vaste tafels en stoelen. Hierbij sloten ruime foyers aan, slechts gescheiden door arcaden. Hetzelfde gold voor de eerste galerij. De vleugels aan de Anspachlaan en de Jules Van Praetstraat omvatten, naast ruim bemeten inkomhallen en trappencomplexen, op hun beurt nog afzonderlijke café-ruimten. De kelderverdieping was ingericht als bar met een orkestnis. Het amusementscomplex bood in zijn geheel plaats aan 2500 bezoekers, waarvan ruim drievijfde van een onbelemmerd zicht op het doek genoot. Dit toeschouwersaantal overtrof twee tot vijf maal de tot dan voorkomende capaciteit van de Brusselse

bioscopen. De *Pathé-Palace* kon echter ook mondiaal tot de grotere etablissementen gerekend worden, die de ultieme filmmekka's van het interbellum aankondigden. Bij de bouw werd uitsluitend gebruik gemaakt van onbrandbare materialen, gewapend beton voor de constructie, metaal voor het dakschild, het amfitheater van de tweede galerij en de vestiaires en behandeld hout. Gordijnen en stoffen waren taboe. De dispositie van de projectiecabine, met drie volkomen geïsoleerde compartimenten voor de apparatuur, de films en de transformatoren, beantwoordde aan de recente gemeentelijke directieven.

Voorts beschikte het complex over de voorgeschreven nooduitgangen, noodverlichting, brandslangen en sanitaire installaties, en een vooruitstrevend ventilatiesysteem. Veiligheid, hygiëne en comfort stonden voorop. Daarentegen waren luxe, charme en illusie de ordewoorden voor het decorum. Hamesse, vermoedelijk geassisteerd door zijn broers, de schilders-decorateurs Georges en Léon, bleef hierbij trouw aan zijn persoonlijk art-nouveau-idiom; uitzonderlijk voor dit genre etablissement, waar theatraliteit en stijlelecticisme veelal de toon aangaven. De geometriserende en plastische zin voor het ornament, het specifieke koloriet opgehoogd met verguldsel en het overvloedig gebruik van marmer en ijzersmeedwerk, volgden de lijn van de Weense Secession. Jozef Hoffmanns net voltooide *Palais Stoclet* leverde hiervoor het weergaloze voorbeeld. Sommige motieven leken zo ontleend aan het oeuvre van Gustav Klimt. De voorgevel met zijn fraai geajoueerde, transparante



'Pathé-Palace'. Hal en atrium (verzameling Hamesse)



'Pathé-Palace'. De voorgevel (foto Archives d'Architecture Moderne)

erker en zijn ingesnoerde bekroning, werd hier voor het eerst in zijn totaliteit als merkteken en lokmiddel aangewend. Boven op de top prijkte het *Pathé*-embleem, de Gallische haan. Een verlichte luifel trok het publiek naar de open inkomhal, overgangsgebied van de straat naar het interieur. In de zaal met zijn cassettenkoepel markeerden zuilen, beelden en een monumentale fries de plaats van de handeling: de scène en het doek. Het maureske foyer achteraan de parterre, het stijlvolle atrium met een door gestileerde vrouwenhoofden gedragen galerij en de illusoire wintertuin, compleet met een fontein, prieeltjes, een glazen zoldering onder artificieel zonlicht en 'trompe l'œil'-arcaden, boden lfenis en verpozing naar ieders smaak.

Vanaf de opening bleek het succes onverhoopt. Het wekelijks wisselende programma bracht in hoofdzaak filmproducties van Franse makelij, onder de tonen van een veertigkoppig orkest of het obligate orgel. De hoofdfilm, een historisch spektakel, een melodrama of een zedenkomedie, werd in een doorlopende seance begeleid door het „*Pathé-Journal*” en intermezzo's, hetzij zangstukken, variéténummers of eenakters, op de scène. In het eerste seizoen kruiste men de degens in „*Les Trois Mousquetaires*”, schitterde Asta Nielsen in „*Suffragette*”, steeg de spanning in „*Nick Winter*”, zorgde Max Linder voor een lach, „*Le Secret de l'Orpheline*” voor een traan. De oorlog brak de film-bloei in de knop. Noodgedwongen werd tijdelijk overgeschakeld op theater, in afwachting van betere tijden.

Het gouden interbellum

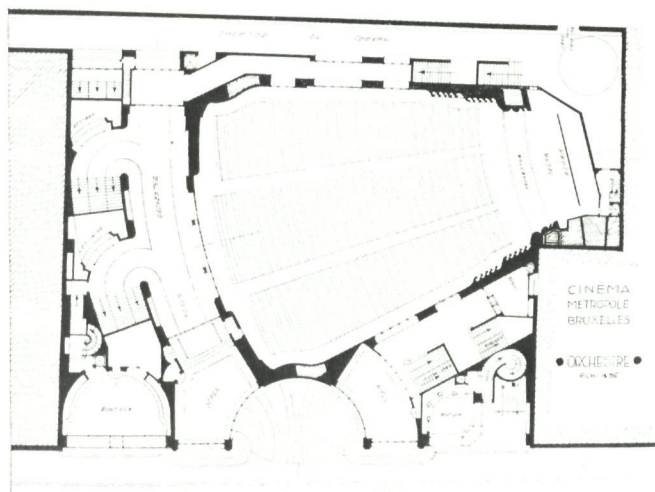
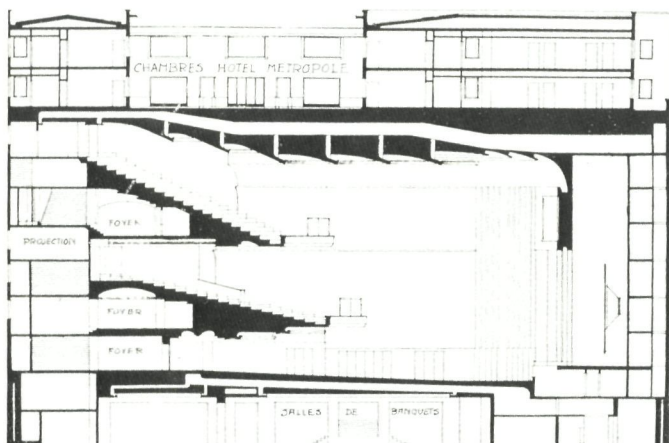
De euforie van de herwonnen vrede vormde slechts het voorspel tot een decennium van vernieuwing en onstuitbare groei: de bruisende „golden twenties”. In de stroomversnelling van de maatschappelijke, economische en technologische omwentelingen, steeg ook het filmbedrijf spoedig tot ongekende hoogten. De toevloed van ongeëvenaarde Amerikaanse producties bracht de oude monopolies aan het wankelen, doch gaf tegelijkertijd een verfrissend elan aan een jonge generatie Europese filmmakers die weldra van zich zou laten horen. De Brusselse cinema-wereld stak onmiddellijk na de oorlog van wal met de modernisering en de uitbreiding van het zalenpark. Architect Paul Hamesse nam als één der eersten de draad terug op met de bouw van de *Queen's Hall* (1919) (11), gevolgd door de *Agora-Palace* (1922) (12) van de *Société Belge d'Entreprises Cinématographiques*. Deze laatste, met 2400 plaatsen de grootste en meest luxueuze bioscoop van de stad, nam voor de eerstvolgende tien jaar in deze functie de fakkel van de *Pathé-Palace* over. Hoe groter de bijval van het publiek, des te vernietigender was het oordeel van de modernisten: „... *un exemple superbement représentatif de l'art d'abêtir de ce temps, ... un non sens, ... du style nouveau riche, du mauvais Louis XIV en béton*” (13).

Ook *Les Grands Palais d'Attractions Pathé-Frères* versterkten hun marktpositie met de opening van het *Théâtre Pathé-Marivaux* (1924) (14), met 1700 plaatsen, waarvoor zij de Parijse architecten Lorant Heilbron en Lambert inhurden. Tegen het einde van de jaren twintig was het aantal bioscopen in de Brusselse agglomeratie tot ruim 100 opgeklommen. De cinema-boulevard Adolphe Maxlaan/Nieuwstraat alleen al telde er een vijftiental.

Tijdens de herfst van 1929 ging in de kleine *Trianon* in de Nieuwstraat „*The Jazz Singer*” in première (15). Met twee jaar vertraging zong Al Jolson nu ook hier het „talkies”-tijdperk in. De gevolgen bleven niet uit; nauwelijks één jaar later had zowat de helft van de Brusselse zalen haar piano's, kleine of grote orkesten verruild voor „*une cabine équipée d'appareils sonores et parlants*” (16).

De film was van een pretentieloos volksvermaak uitgegroeid tot een algemeen gerespecteerd artistiek medium, dat appelleerde aan de drang tot evasie, de tijdelijke vlucht in een ideale droomwereld, de reis naar onbekende horizons. Een medium dat blijk gaf van een technische volmaaktheid; een medium ook waarachter zich een hoogst rendabele, multinationale industrie schuilhield, gretig om haar nieuw verworven status in uiterlijk vertoon te manifesteren. Het specifiek karakter van het film- en bioscoopwezen, zowel op louter technisch vlak, als wat de presentatie en het publiek betrof, noopte tot een optimaal, medium-eigen architectuurconcept, dat onvermijdelijk afweek van de gebruikelijke theatertypologie. De bioscoop evolueerde gaandeweg tot een projectiemachine — slechts een akoestische schil, een witte

rechthoek en een lichtbundel — berekend op maximaal comfort en veiligheid. Het zien was van belang, niet het gezien worden; het representatieapparaat van het theater viel ten prooi aan het utiliteitsprincipe. „Un cinéma est forcément moderne” (17).



‘Cinéma Métropole’. Doorsnede en plattegrond orkest (l’Emulation, 1933, 1, p. 4-5)

De giganten

De *Cinéma Métropole* bracht de zojuist geciteerde, gevleugelde woorden van de Franse architect Robert Mallet-Stevens als eerste ten volle in praktijk. Dit filmpaleis, dat met zijn 3000 plaatsen alle records brak, ontpopte zich van meet af aan als de trots van de Belgische bioscoopbouw. In capaciteit, comfort en luxe kon hij bovendien moeiteloos wedijveren met de grootste en modernste Europese bioscopen.

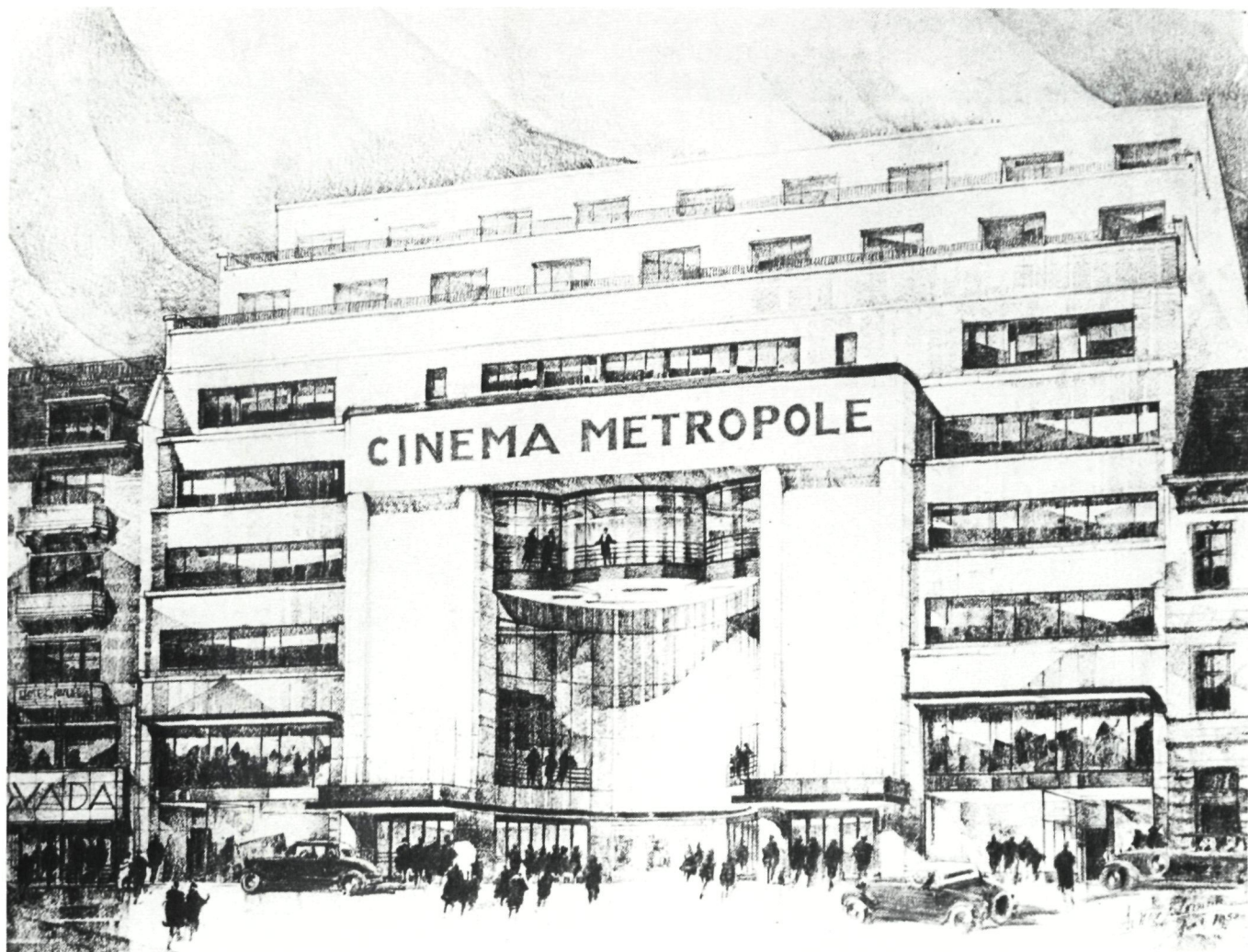
De opening, op 27 oktober 1932, behoorde ongetwijfeld tot de mondaine hoogtepunten van het jaar. Op het programma stond „Fanny”, Marc Allegrets verfilming van het epos van Marcel Pagnol. Het evenement werd de nodige luister bijgezet door de aanwezigheid van hoofdrolspeler Raimu en niemand minder dan de toekomstige koningin Astrid. Na de eerste week meldde de trotse directie reeds 52.694 bezoekers (18). De bioscoop werd aan de Nieuwstraat opgericht door de brouwerij Wielemans-Ceuppens, als uitbreiding van het prestigieuze *Hotel Métropole* aan het De Brouckèreplein; op zich al kenschetsend voor het

vertrouwen, zowel in commercieel als in moreel opzicht, dat het filmmedium inmiddels genoot. De opdracht werd als vanzelfsprekend toevertrouwd aan Adrien Blomme, de huisarchitect van de familie Wielemans en één der tenoren van het Brusselse architectuurtoneel, gegeerd bij de ondernemende bourgeoisie, die hiermee op schitterende wijze in de bioscooparchitectuur debuteerde. Een voorontwerp van 1930 vond zijn definitieve uitwerking in 1931; de bouw vergde om en bij de achttien maanden (19). Blomme werd geassisteerd door de Parijse architect Raymond Nicolas, die in dezelfde periode het ontwerp leverde voor *Les Variétés* (1931) in Toulouse (20). Beiden zouden hun bioscoopervaring later verder in praktijk brengen, Blomme onder meer met de „art et essais”-zaal *Studio Arenberg* (1935-1936) (21), Nicolas onder meer met de Parijse actualiteitsbioscopen (1937-1939) van het *Radio-Cité*-circuit (22).

De opgave voor de *Métropole* was niet gering. De uitzonderlijke waarde van het terrein, gelegen aan Brussels commerciële slagader, noopte tot een maximale rentabilisering van de beschikbare oppervlakte. In het bouwprogramma werd de vereniging van een veelheid van functies nagestreefd, volkomen geïsoleerd van elkaar, met uiteenlopend doel en specifieke noden. Het resultaat was een complexe, functionalistische architectuur in de lijn van het internationale



S.A.B., Fonds Fauconnier, Affiches Cinéma 1920-1928

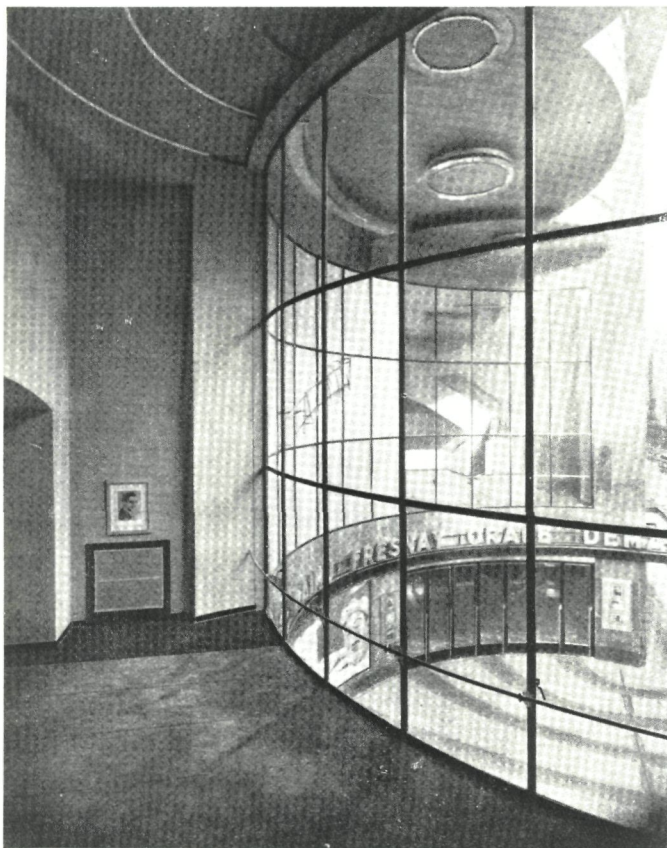


'Cinéma Métropole'. Perspectief van de voorgevel (Foto Archives d'Architecture Moderne)

modernisme. Een gebouw dat volgens ooggetuigen blijk gaf van een gedegen begrip van het wezen van het nieuwe bouwen, beheerst door logica en distinctie, weerspiegeling van de materiële en spirituele behoeften van de eigen tijd (23).

De bioscoop vormde de hoofdmoot van het complex. De restoppervlakte aan de Nieuwstraat bood plaats aan twee winkels — een praktijk die ook door het Britse *Odeon*-circuit zou worden toegepast — en een appartement voor de directeur. De kelderverdieping was onderverdeeld in een taverne met aparte toegang en banketzaal verbonden met het hotel. De twee hoogste verdiepingen, bovenop de zaal, groepeerden hotelkamers rondom een patio en dakterrassen. Een gelijkaardige functievermenging kenmerkte de *Plaza*, door de architecten Michel Polak en Alfred Hoch, waar de bioscoop met 1300 plaatsen, eind 1931 geopend, zes verdiepingen hotelkamers droeg (24). Als constructiewijze werd geopteerd voor een volledig betonnen skeletstructuur, met spectaculaire overspanningen. Volgens zijn toelichting in het architectuurtijdschrift *L'Emulation*, dat kort na de opening met een rijk geïllustreerde bijdrage uitpakte, hield Blomme bij het ontwerpen van de *Métropole* vier basis-

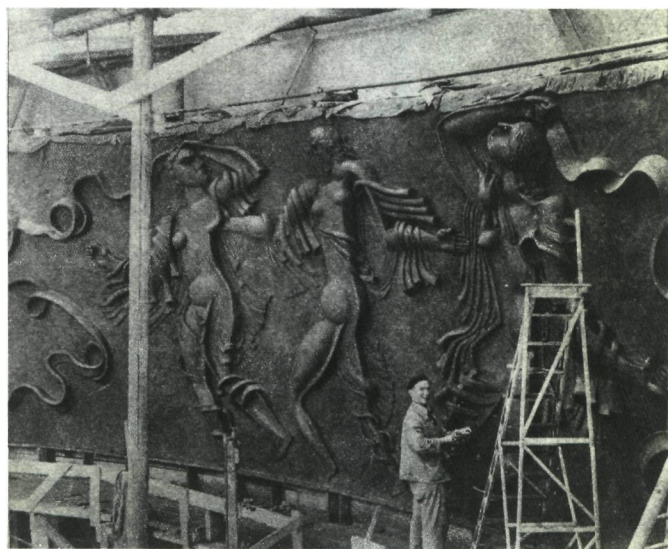
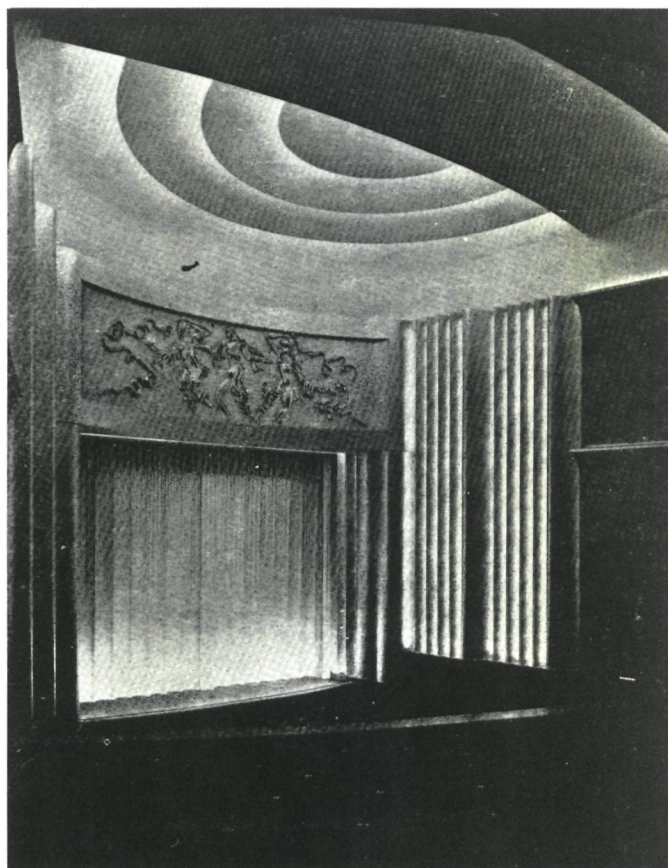
elementen voor ogen: zicht, akoestiek, klimatisering en circulatie. Stuk voor stuk functionalistische principes, gericht op een optimale projectie, comfort en veiligheid voor het publiek. De zaal kreeg de vorm van een reusachtige, symmetrische trechter, met het scherm uiteraard aan de kortste zijde. De doorsnede vertoonde een hellende parterre, een over de halve lengte uitkragende mezzanine en een iets korter balkon. Door het weglaten van zijbalkons genoten alle toeschouwers van een axiaal zicht. De projectiecabine was ingekast tussen de mezzanine en het balkon, loodrecht in de as van het scherm, wat beelvorming uitsloot. De geluidsgolven werden van achter het doek de gestroomlijnde trechter met zijn gegolfde gewelfstructuur ingestuwd. De ruimtevolumes onder het gewelf en de balkons waren berekend op basis van Amerikaanse akoestische tests; voorts werd overvloedig gebruik gemaakt van geluidsabsorberende materialen, alles om echovorming te vermijden. Een krachtig airconditioningssysteem, voorzien op veel langere bezettingstijden dan wat voor het gewone theater gebruikelijk was, maakte dat „*L'atmosphère... est de loin plus saine que celle de la rue*” (25). Door het systeem van doorlopende voorstellingen — vaste voorstellingstijden kwamen pas later in de jaren dertig



'Cinéma Métropole'. De inkompartij van binnenuit (l'Emulation, 1933, 1, p. 8)

in voege — was de zaal immers gedurende ruim een half etmaal permanent bezet. Brede gangen en trappen rondom de zaal garandeerden een vlotte circulatie voor elk van de drie niveaus afzonderlijk. De gebogen vorm van deze foyers en de daaruit voortvloeiende „pittoreske” perspectieven werden ingegeven door terreinrestricties, tot spijt van de architect die niet naliet te melden dat een meer doorzichtige, vrije planopvatting hem liever was geweest. De voorgevel van het complex, bekleed met travertijn, volgde globaal een gelaagd, horizontaliserend schema, kenmerkend voor de Nieuwe Zakelijkheid. De bioscoopactiviteit werd niettemin ondubbelzinnig geaffirméerd door een centrale portiekstructuur, een breed omlijst, kolossaal portaal, met *CINEMA METROPOLE* in grote neonletters. Een gebogen glazen vlies, achtereenvolgens concaaf en drielobbig convex, vormde hierin de transparante scheidslijn tussen het gebeuren op straat, en op trappen en wandelgangen binnen. Een dynamische interpenetratie, die vooral bij nacht effectief bleek. Van binnenuit verlicht werd het bioscoopfront herleid tot één lumineus uitstralraam, een 'levende' lichtreclame, die bijdroeg tot de animatie van de smalle Nieuwstraat. Een geïntegreerde kroonlijst bestemd voor de aankondiging van film en acteurs, was wat restte van de vroeger obligate luifel. De curven van een kleurrijk vloermozaïek begeleiden het publiek tot de kassa.

In het interieur werd het decor gereduceerd tot een combinatie van verfijnde materialen, harmonische kleurtonaliteiten en een uitgekiende verlichting, wat een niet minder luxueuze indruk naliet, tegemoetkomend aan het prestige van het etablissement. Marmer bekleedde de hal, citroenhout en notelaar de wandelgangen en de lambrizing van de zaal; spiegels versterkten de ruimtelijke effecten, tapijt was alomtegenwoordig. Lichtroze contrasteerde met goud, bruin met jadegroen, lichtgeel met grijsblauw. Neonverlichting, sinds kort gecommmercialiseerd, werd voorname-



Boven: 'Cinéma Métropole'. De zaal (l'Emulation, 1933, 1, p. 9)
Onder: 'Cinéma Métropole'. Ossip Zadkine aan het werk (Bâtir, 1932, 1, p. 12)

lijk omwille van het effect aangewend, om de architecturale krachtlijnen en de cruciale onderdelen van het interieur te articuleren, wat de coherentie van het geheel nog verhoogde. Lichtkordons begeleidden het circulatieparcours, kolossale lichtharmonica's flankerden het doek. Erboven prijkte een reusachtig plaasteren reliëf van 9 bij 3 meter, met drie uitbundig dansende gratiën, door de befaamde beeldhouwer Ossip Zadkine: als enig extra-architecturaal element, een waardige, perfect geïntegreerde blikvanger.

In alle opzichten nieuw in eigen land, vertoonde de *Métropole* een frappante gelijkenis met de kort tevoren door architect Henri Belloc gerenoveerde, grotere *Gaumont-Palace* (1930-1931) te Parijs (26).

Een laatste opmerking geldt de tavernen *La Frégate* in het souterrain, een interessant architectuur-toponiem. De situering bovenop een drijvende fundering, doorsneden door de pijlers van het betonskelet, bracht Blomme op de idee het geheel in te richten als het bovendeck van een pakketboot. Een maritieme metafoor, passend bij het evasie-karakter van de cinema, en bijzonder populair in de moderne architectuur van die tijd. „*La bateau se construit, il sera lancé prochainement*” (27).

Op 6 juli 1933 opende de *Eldorado* zijn deuren aan het De Brouckèreplein, ditmaal in aanwezigheid van koning Albert en een uitgelezen gezelschap hoogwaardigheidsbekleders. Op het programma stond „*Les ailes brisées*”, drama door André Berthomieu met Victor Francen en Alice Field in de hoofdrollen (28). De bioscoop, die zich als de meest elegante van Europa adverteerde, werd opgericht door de Brusselse exploitante Charles Marland, eigenaar van de *Cinéma de la Monnaie* (29) en de *Victoria-Palace* (30). Als architect koos hij Marcel Chabot, die in het Luikse reeds de *Liège-Palace* en de *Verviers-Palace* op zijn naam had staan. Deze werd bijgestaan door ingénieur Léon-Marcel Chapeaux en door decorateur Louis Rodriguez. Met een zelfde capaciteit van 3000 plaatsen bond de *Eldorado* de concurrentie aan met het ander filmpaleis, de *Métropole*. Hoewel evenwaardig in luxe, comfort en technische uitrusting, stonden beide zalen elk op zich model voor de twee hoofdstromingen die de architectuur van die dagen beheersten. Het modernistische functionalisme van de *Métropole* vond in de *Eldorado* een wederwoord, geformuleerd volgens de principes van de *Exposition internationale des arts décoratifs* die in 1925 vanuit Parijs de wereld veroverden.

De *Eldorado* werd opgetrokken op het binnenterrein van een bestaand huizenblok, op de plaats van de *Cinéma Américain* (31). De plannen vonden hun uitwerking rond de jaarwisseling van 1931 en 1932; de bouw nam zowat vijftien maanden in beslag (32). In louter bouwkundig opzicht vormde de zaal een gigantische loods van 45 meter lang, 26 meter breed en 20 meter hoog, rechthoekig van vorm met een trapezoidale sluiting aan de zijde van het scherm dat 10 bij 7,5 meter mat. Voor de constructie werd 3000 m³ gewapend beton en 500 ton staal gebruikt. Nog het meest indrukwekkend waren de overspanningen van de mezzanine en het balkon die respectievelijk op 6 en



'Eldorado'. De inkompartij omstreeks 1935 (verzameling Koninklijk Filmarchief)

op 12 meter hoogte de ruimte verticaal opdeelden. De nachtelijke aanvoer van de 28,5 meter lange stalen wapeningsbalken, vervaardigd in de Boëlfabrieken te La Louvière, zorgde voor het nodige spektakel. In de bestaande straatgevel werd de cinema-activiteit zoals vanouds gedemonstreerd door een brede, verlichte luifel met een typisch groen en gouden mozaïekdecor van glaspasta (33).

Het programma voor de zaal werd omschreven als: „*Flatter l'œil du spectateur, exalter son amour du beau, le transporter dans une ambiance pleine d'harmonie et avivée d'une chaleur telle que le film présenté semble l'être comme un joyau dans son écrin*” (34). Een idee die ook aan de basis lag van de *Métropole*, de bioscoop als schrijn voor de film, met optimale condities om het publiek de andere wereld van het witte doek binnen te voeren. Waar Blomme zich beperkt tot een zuivere architectuur, doet Chabot een beroep op „*le grand art décoratif*” om zijn doel te verwezenlijken. De art deco leende zich uitstekend voor de bij de exploitanten nog sterk aanwezige voorkeur voor een luxueus en sfeerscheppend decorum. Het specifieke stijl karakter, de repetitieve ornamenteringspatronen met een dekkend, doch nauwelijks aan het vlak ontspringend reliëf, in hoge mate berustend op de materiaalkeuze, voldeed daarenboven aan de eisen van de akoestiek. Hoewel ontstaan in Europa, werd de art deco in Amerika als een bij uitstek urbaan en commercieel architectuurfenomeen tot een delirisch hoogtepunt gevoerd, om hier andermaal te worden geïmporteerd. Het magische goudland dat in de *Eldorado* vrij letterlijk werd opgeroepen, lag voor de gelegenheid aan de Kongostroom. Acht reusachtige bas-reliëfs van de hand van de beeldhouwers Wolf en Van Neste, reveleerden in een gestileerd realisme, „... *classiques et modernes à la fois*...” (35), de flora en fauna en het dagelijks leven van de inboorlingen in het toenmalige Belgische Kongo; een belangrijke inspiratiebron voor de plastische



'Eldorado'. De zaal in 1933 (boven) (Foto Willy Kessels, verzameling Archives d'Architecture Moderne) en huidige toestand (onder) (Foto G. Charlier)

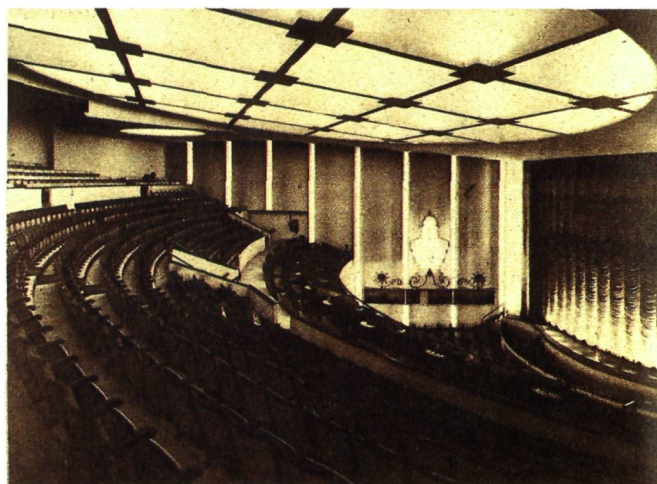
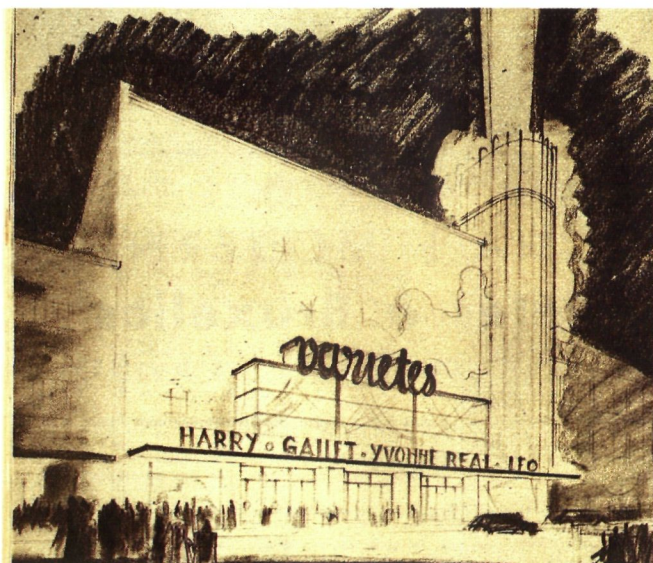
kunsten in die periode, waarbij de traditionele Afrikaanse kunst aanleiding gaf tot een sterk grafisch expressionisme. Ook de show-business kende een voorliefde voor het gesublimeerde exotisme à la Josephine Baker, bananenrokje inclusief. De jungle-prent — genre blanke schone in de macht van de voodoo, of de 'you Tarzan me Jane' romantiek — vond in de *Eldorado* het gedroomde kader.

Het geheel was in gouden tinten gezet, contrasterend met een donker houten lambrizing, lila tapijt „... dont le dessin ondule comme le sable d'une plage quand se retire la marée...”, een rozerood gordijn en purperrode zetels. De verlichting werd ook hier een scenisch effect toebedeeld, ingewerkt in de vierledige kroonlijst met rijk geornamenteerde friezen, en stralend vanuit een enorme ondergaande zon op het plafond, boven het tempelfront van de scène. Het doek kon naargelang de film in breedte worden aangepast volgens het 'magnoscopique'-systeem, een uitvinding van de directeur Jean Lemaire, of inclusief luidsprekers in het toneel verdwijnen om de scène vrij te maken. Absoluut nieuw in het Belgische bioscoopareaal waren de luxueuze liften die de galerijen bedienden.

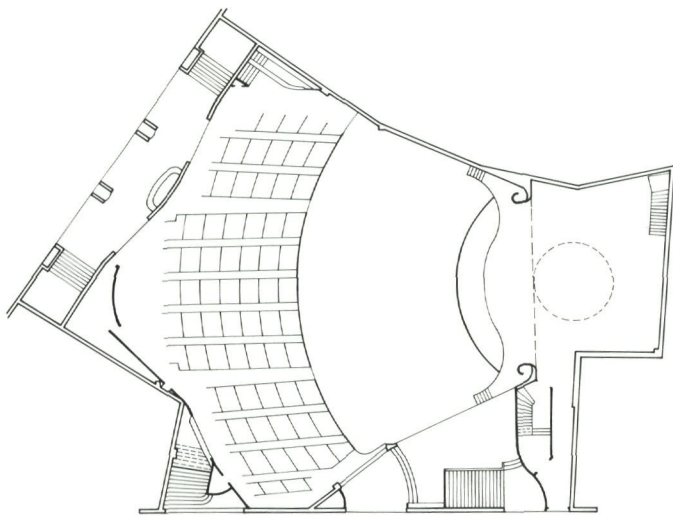
„Un orchestre invisible prélude: des lumières multicolores s'allument sur l'écran, se mêlent, se séparent pour s'unir encore en un bouquet rayonnant. Le spectacle commence” (36).

Een ander verhaal vertelt het *Théâtre des Variétés* aan de Mechelsestraat. Het werd op 26 oktober 1937 ingehuldigd als music-hall; het openingsgala bracht een debuterende Charles Trenet, in het voorprogramma van Raimu (37). Hoe innoverend ook, de glorie van dit genre etablissement behoorde blijkbaar definitief tot het verleden. Nauwelijks zeven maanden later werd de exploitatie stopgezet, het gebouw werd in huur gegeven aan *Metro Goldwyn Mayer* en na minieme aanpassingen — faciliteiten voor filmprojectie behoorden reeds tot de oorspronkelijke uitrusting — in augustus 1938 als bioscoop heropend (38).

De toekomst zag er nochtans veelbelovend uit. De opdracht werd door de bouwheer, de *Société d'Attractions Théâtrales* met als directeur André Frank, toevertrouwd aan de architecten Victor Bourgeois uit Brussel en Maurice Gridaine uit Parijs, een uitgelezen keuze (39). Bourgeois behoorde tot de grondleggers van de Nieuwe Zakelijkheid in België, met een internationale reputatie, niet het minst als mede-organisator van de CIAM-congressen. Gridaine stond bekend als specialist inzake theater- en bioscooparchitectuur, een status waarin zijn vader en grootvader hem voorgingen, die met name in Parijs kon bogen op een indrukwekkend palmares. De plannen werden opge maakt in de loop van 1936, met nog aanpassingen in 1937; de bouw, waarvoor de oude *Vieux-Bruxelles*, later de *Moulin Rouge*, het veld moest ruimen, vergde amper 11 maanden (40). De *Variétés* gold als één der modernste music-halls van het continent, zeker wat de technische uitrusting betrof, geschikt voor de meest uiteenlopende vormen van spektakel, waaronder zoals reeds gezegd ook de film. Tot de nieuwigheden behoorden het draaibare scèneplateau van 12 meter doorsnede, de orkestlift, en het dak dat op twee en een halve minuut tijd over een oppervlakte van 200 m² opengeschoven kon worden voor openluchtvoorstellingen tijdens de zomermatineeën. De zichtbaarheid van de scène, de akoestiek en de klimatisatie stonden op het niveau van de vooruitstrevende bioscopen uit die periode; de zaal kon daarom het jaar daarop zonder meer als cinema in gebruik worden genomen, een verbetering van de projectiecabine omwille van de veiligheidsvoorschriften niet te na gesproken. De music-hall-typologie stond dan ook nader tot de bioscoop dan tot het theater. Constructief gezien vormde de *Variétés* een merkwaardig staaltje van functionalistisch denken. Het bouwterrein van nauwelijks 1100 m² werd vrijwel volledig ingenomen door de zaal, met de akoestisch beproefde trechtervorm, die volgens de bronnen over twee boven elkaar geplaatste amfitheaters plaats bood aan 1950 tot 2400 toeschouwers (41), en het toneel. Alle overige ruimten — toegangen, trappen en gangen, sanitair en



'Variétés'. Perspectief van de voorgevel, (boven) (Bâtir, 1937, 53, p. 1142) en de zaal, (naast) (Bâtir, 1937, 61, p. 1508)



'Variétés'. Plattegrond (naar Bâtir, 1937, 53, p. 1141)

dienstlokalen — werden virtuoos ingepast in de schaarse restoppervlakte. De inkomhal beperkte zich noodgedwongen tot een smalle, naar de straat geopende strook; een 'cabaret de nuit' was ingekast onder de trappen van het balkon. Het geheel werd gedragen door een monolithisch skelet van 2000 m³ gewapend beton, met een lichte metalen dakstructuur.

Bovenal was de *Variétés*, zoals het architectuurtijdschrift *Bâtir* het betitelde, „une architecture de lumière”. In Bourgeoisgeschriften werd aan het licht een primordiale rol toebedeeld in de theater- en bioscooparchitectuur. Een doordachte — indirecte — toepassing moest de overgang bewerkstelligen van de drukte van de straat, naar de intimiteit van de zaal, en was drager van het decoratief programma (42). Een zelfde bekommernis sprak trouwens ook uit de realisaties van Gridaine. De *Variétés* was naar verluidt de eerste zaal ter wereld die uitsluitend met neon werd verlicht, waarvoor niet minder dan 3000 meter buizen nodig was. De voorgevel, een schoolvoorbeeld van de Nieuwe Zakelijkheid, droeg een uitermate publicitair karakter, nauw verwant met de typologie van de Britse *Odeon*-bioscopen, zij het in een minder monumentalistische uitvoering. Blikvanger was het ronde, torenvormig uitspringende hoekvolume dat, blind doch ondersteund en beklemtoond door een verticale belijning met neonbuizen, in de as van de smalle Mechelsestraat, de aandacht moest trekken vanaf de Adolphe Maxlaan. De opengewerkte onderbouw met een opeenvolging van brede deuren tussen vitrines, onder een korte luifel, en de langgerekte, volledig beglaasde erker van het „cabaret de nuit” erbovenop, werden suggestief van binnenuit verlicht, in functie vergelijkbaar met het glazen vlies van de Métropole. De enorme, blinde bovenbouw bood ruimte voor affichering.

„La décoration de la salle allie intimement les effets de courbes de couleur, de lumière en vue de créer de la

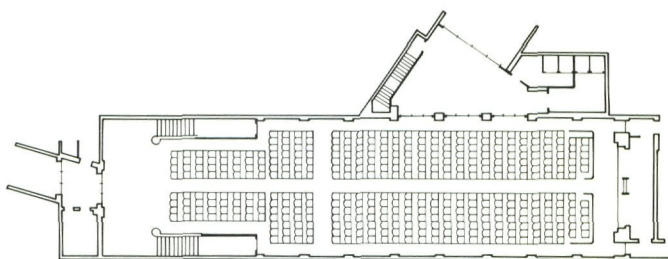
chaleur et de l'optimisme” (43). De indirecte verlichting in meerdere kleuren, die dankzij de vorderingen van de neon-techniek voor het eerst in België trapsgewijs ontstoken kon worden, bepaalde de atmosferische indruk en de feërieke luminescentie van de zaal. De golvende, zachtroze zijwanden, uitlopend op gouden kolommen aan weerszij van de scène, werden geritmeerd door illusoire, blauwe lichtstroken; groene lichtkordons kleurden het balkon; een variabel dambordpatroon van roze en groen, gevat in een monumentale cirkel, doorbrak de zoldering. Twee gracieuze wandluchters zorgden voor de finishing touch.

Le tour du monde en 50 minutes

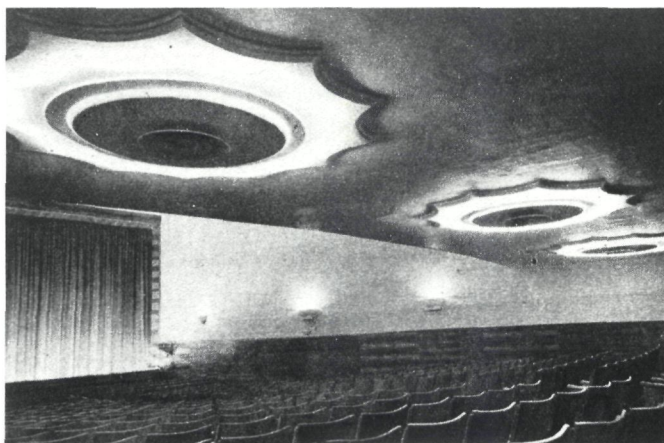
In de loop van de jaren dertig trad een grotere diversificatie in het bioscoopspectrum op. Naast het traditionele bioscoopcircuit, onderdeel van de entertainment-industrie, gericht op het brede publiek, kwamen de ware cinefielen voortaan aan hun trekken in de studio's of 'art et essais'-zalen. Deze eerbiedwaardige filmcenakels weken in wezen nauwelijks af van de doorsnee-bioscopen, tenzij door de minieme capaciteit en het elitaire karakter dat tot uiting kwam in een gesofistikeerd decorum. De reeds vermelde *Studio Arenberg* (1935-1936) (44) van Adrien Blomme



'Cinéac-Nord'. De inkompartij (La Cité, 1933, XI/2, p. 29)



'Cinéac-Nord'. Plattegrond (naar La Cité, 1933, XI/2, p. 29)



'Cinéum'. De zaal (Bâtir, 1935, 37, p. 467)

vormde het meest representatieve voorbeeld van deze strekking.

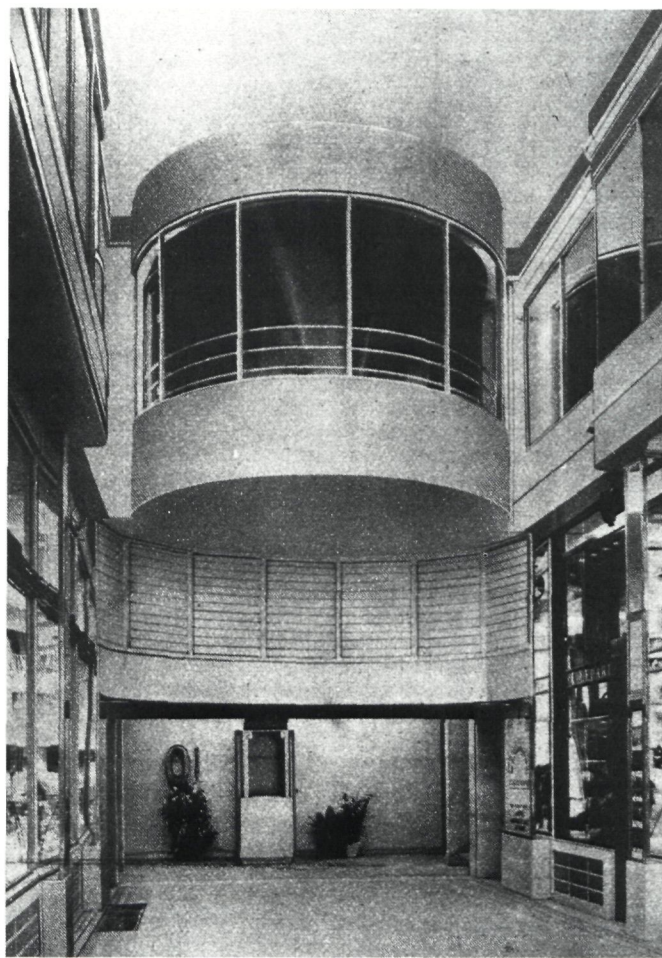
Een fenomeen dat door zijn specifieke eigenschappen wel een herkenbare, medium-eigen typologie ontwikkelde was de 'cinéma d'actualités'. Actualiteitsbeelden waren zo oud als de geschiedenis van de film zelf. Het „Pathé-Journal”, onverbrekelijk onderdeel van de filmvertoningen in het *Pathé-circuit*, ging in 1908 van start en beschikte in 1912 reeds over een eigen zaal te Parijs, een vroege voorloper van het genre dat pas twintig jaar later tot volle bloei kwam. Actualiteitsbioscopen brachten in permanente vertoning, en aan goedkoop tarief een programma van om en bij het uur, samengesteld uit lokaal en wereldnieuws, in actualiteit variërend van 24 uur tot enkele dagen of weken. De inplanting was afhankelijk van een hoge densiteit van passanten: stationsbuurten, tot de stationshal zelf, en de grote boulevards genoten de voorkeur. Rentabiliteitsprincipes lagen aan de basis van een compromisloze architectuur, uitgepuurd tot haar meest utilitaire verschijningsvorm, met de zake-lijkheid van de machine, in overeenstemming met de naakte werkelijkheid van het vertoonde beeld. Een publicitair gevelfront, vaak een luifel, met een in het oog springende neonverlichting, geïnspireerd op de typografie van de dagbladders, moest het eerder toevallige publiek trekken. Het ongeregelde debiet en de minimale personeelsbezetting hadden implicaties op de interne organisatie. Een duidelijke signalisatie, een constante en aangepaste verlichting, een gescheiden circulatieparcours voor in- en uitgang waren de regel. De capaciteit, althans wat de Brusselse zalen betrof, schommelde rond de 500 à 600 plaatsen.

De ontwikkeling van dit programma kan worden toegeschreven aan de Amerikaan Reginald Ford, stichter van de *Cinéac*-keten, die in 1931 haar eerste vestiging opende te Parijs, in de jaren tot aan de oorlog gevolgd door een indrukwekkend aantal zalen in Frankrijk, België en Nederland. Uit publicitair oogpunt werd aansluiting gezocht bij de plaatselijke dagbladen. Eigen filmploegen bestreken het lokale nieuws dat binnen een zo kort mogelijk tijdsbestek

werd gebracht. Andere ketens die spoedig het licht zagen, stoelden op dezelfde principes.

Brussel telde in deze periode een zestal actualiteitsbioscopen, geconcentreerd rond de centrale lanen, op de as tussen het Noordstation en de Beurs, en een enkele aan de Naamsepoort.

Eerst in de rij was de *Cinéac-Nord* (1932) (45), door het Parijse architectenduo Pierre de Montaut en Adrienne Gorska. Als huisarchitecten van *Cinéac* in Frankrijk waren zij verantwoordelijk voor het eenheidslabel van het zalenpark, dat onder meer werd gekenmerkt door een agressief neon-gebruik en een uniforme blauwe kleur. De *Cinéac-Nord* werd ingericht in Hamesse's *Théâtre Pathé* (46), waarvan de structuur behouden bleef, en bood plaats aan 396 toeschouwers op de parterre, 240 op het balkon. In de hal, met een oneindig spiegelend effect, werden de deuren automatisch geopend door middel van een foto-electrische cel. De zaal, een eenvoudige balkvorm met een getrapte zoldering, vertoonde een eenvormige bekleding van isolerende panelen geritmeerd door pilasters met een ingebouwde groene 'philinea'-lichtband. De keten opende later nog een tweede zaal in het *Grand-Hôtel*, de *Cinéac-Centre* (1938) (47) door architect Camille Damman, met een capaciteit van 500 plaatsen en een verwante gestrengte vormgeving.



'Cinéma'. De inkompartij (Bâtir, 1937, 57, p. 1324)

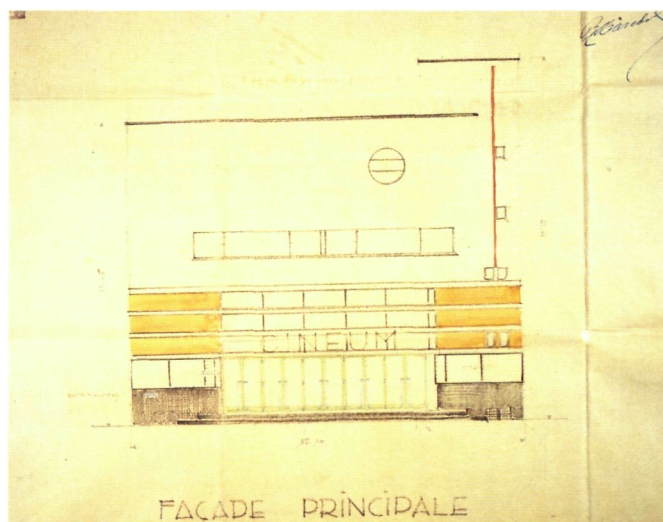


De *Cinéum* (1935) (48) door architect Charles Colassin, wierp zich op als metafoor van de pakketboot, zoals reeds gezegd een belangrijke bron van inspiratie tijdens het interbellum. Pakketboten, gestroomlijnde laboratoria van design en toegepaste kunst, transatlantische brug tussen de oude en de nieuwe wereld, stonden symbool voor de vooruitgang en het optimisme van de nieuwe tijd. Patrijspoorten, tot een kleine schoorsteen, zorgden in dit geval voor de maritieme sfeer. De zaal, met haar balkon goed voor zowat 650 plaatsen, nam de akoestisch ideale eivorm aan.

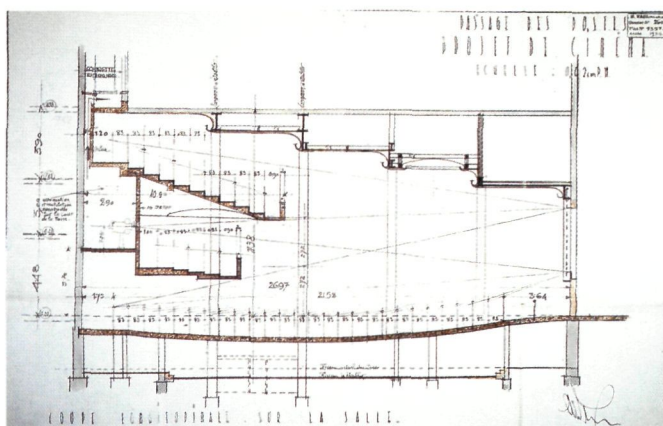
Hoogtepunt van een op ultieme soberheid en louter vormschoonheid geaxeerd modernisme was de *Cinémonde* (1937) (49) door de architecten Henry Vaes en Léon Stynen, gelegen aan het einde van de Postdoorgang. Een strakke luifel doorbrak brutaal het bij uitstek eclectische gevelfront aan de Anspachlaan. Groene, oranje en amandelkleurige neonbundels leidden naar een concaaf gebogen inkompartij, in perfect evenwicht met de convex gebogen erker erboven. De balkvormige zaal, berekend op 500 toeschouwers, werd lineair opgedeeld door twee balkons, in al haar helderheid blakend van onderkoeld raffinement.

Epiloog

Na de tweede wereldoorlog breidde het Brusselse zalenpark zich gestaag uit, vooral dan in de periferie, om rond 1960 het absolute hoogtepunt van een 125-tal eenheden te bereiken. Nauwelijks tien jaar later bleek dit aantal reeds tot de helft gereduceerd: de cultus van het witte doek moest het afleggen tegen de hegemonie van de beeldbuis, de dagelijkse portie beeldvoer op huiskamerformaat. De grote centrumbioscopen werden dankzij het exclusiviteitsrecht gespaard, maar ontkwamen niet aan de kringloop van aanpassingen en vernieuwingen, het antwoord van het bioscoopwezen op de veranderde situatie. In een eerste fase werden deze nog ingegeven door de technische evolutie van het filmmedium, het streven naar een steeds panoramischer beeld en een natuurgetrouw geluidsdecor. De sterk verouderde *Pathé-Palace* ging als eerste voor de bijl. Architect Rie Haan, specialist ter zake, timmerde in 1950 binnenin de oude zaal een nieuwe, met nog slechts één balkon, goed voor 1500 plaatsen, in een gedepouilleerd, verveloos jaren vijftig jargon. Wat nog aan art nouveau restte, leidde sindsdien een verborgen leven, wachtend op herontdekking. Aan de exploitatie kwam een einde in het midden van de jaren zeventig, een showroom voor huishoudelijke apparatuur was het vervolg (50). De *Variétés* onderging in 1961 een grondige aanpassing voor vertoningen in 'cinerama', waarbij drie nieuwe projectiecabines werden ingeplant. Een nieuw foyer nam het parterregedeelte onder het balkon in beslag, waardoor de capaciteit tot de helft slonk, en het geheel werd gemoderniseerd. Het doek viel definitief in het begin van de jaren tachtig, een nieuwe toekomst



'Cinéum'. Gevelopstand Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 45089)



'Cinémonde'. Doorsnede (Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 47201)

bleef voorlopig uit (51). In een tweede fase werd het bioscoopwezen zelf in vraag gesteld. De jaren zeventig bonden de strijd met de crisis aan in termen van kleinschaligheid, concentratie, personeelsinkrimping en verruiming van het aanbod. De filmpaleizen van weleer vielen ten prooi aan het 'multiplex'-syndroom, het nieuwe rentabiliteitsideaal. In de *Métropole* werd het tweede balkon in 1971 ingericht tot twee kleine studiozaaltjes; parterre en eerste balkon bleven voorlopig behouden, tot ook het onderste niveau in 1982 werd omgevormd tot winkelruimte. Zadkines gratiën dansten intussen, vergeten, in het duister verder (52). De *Eldorado* verging het niet anders: in 1974 werd de aanpalende *Scala* opgeslorpt, en werd het geheel in zes zalen opgesplitst. De exotische flora en fauna van het vroegere decor werd hierbij een nieuw, weliswaar ontworteld en verminkt bestaan gegund op het hoogste niveau. In 1977 en 1978 kwamen hier nog een zevende en een achtste zaal bij (53). De actualiteitsbioscopen tenslotte, schakelden onder druk van de veel alertere televisiejournals, in de jaren zestig over op fictie — de *Cinéum* werd *L'Apollo* en later *Acro-*

pole-Centre, de *Cinémonde* startte een nieuw leven als *Le Français* — en verdwenen uiteindelijk één na één. Enkel de *Cinéac-Nord* bleef over, opgesplitst tot porno-triplex.

Vandaag telt Brussel 24 bioscopen, die samen een kleine 75 zalen groeperen, geconcentreerd in het centrum en rond de Naamsepoort, uitgezonderd twee die onder de categorie wijkbioscopen vallen, één in

Sint-Pieters-Woluwe en één in Vorst. Zes ervan wijden zich uitsluitend aan het liederlijke genre; vijf kunnen als 'studio' bestempeld worden, waaronder ook het *Filmmuseum*. Een vijfentwintigste bioscoop, de *Kinepolis*, met 27 zalen zelfs het grootste complex van Europa, opende onlangs zijn deuren, ver van de stad, op de Heizel.

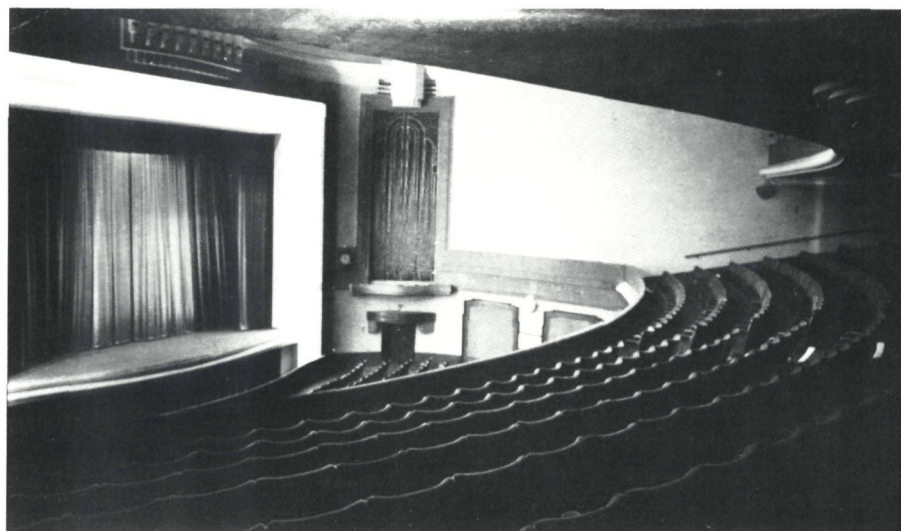
Voetnoten

- (1) Persbericht, geciteerd door F. Sartor, in 'De teleurgang van de buurtbioscoop' (2), Film en televisie, 1982, 302-303, p. 31.
- (2) *Bulletin Communal*, 1913, I, p. 83-95.
- (3) Idem, p. 466-468.
- (4) *Le Soir*, 18 december 1913.
- (5) *Lacloche*, p. 26.
- (6) Adolphe Maxlaan 152, Brussel. Gebouwd in opdracht van *Le Belge-Cinéma*, later herdoopt tot *Splendid*; in 1932 verbouwd tot *Cinéac-Nord*; heden multizaalcomplex. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 1910.
- (7) Gulden Vlieslaan 4-5, Elsene. In 1935 verbouwd tot *Actual*, later *Avenue*; heden multizaalcomplex. Nachtraven, p. 164 en 171-172.
- (8) Liedtsplein 10, Schaarbeek. Heden verdwenen. *Nachtraven*, p. 163.
- (9) Naar ontwerp van architect Alphonse Dumont van 1880-1881. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 4859 en 25459.
- (10) Anspachlaan 85, Brussel. Bouwaanvraag van 7 januari 1913; definitieve plannen gedateerd 10 maart 1913; bouwvergunning van 17 juni 1913. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 25458.
- (11) Elsensesteenweg 12, Elsene. Heden verdwenen. Denoyelle K., *Entre tradition et modernité: Paul Hamesse (1877-1956)*, onuitgegeven verhandeling, ISAE La Cambre 1982-1983, inventaire 46.
- (12) Heuvelstraat, Grasmarkt, Spoormakersstraat. Volledig verbouwd door architect Alexis Dumont ca. 1949, afgebrand in 1959 en vervangen door de huidige, gelijknamige winkelgalerij. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 41668. *Rythme*, maart 1949, p. 19.
- (13) 7 Arts, 15 november 1922; geciteerd in *Guide de l'Architecture des années 25 à Bruxelles*, A.A.M., 1983, p. 6.
- (14) Adolphe Maxlaan 104, Brussel. Gebouwd ter plaatse van een bioscoop (1906) en een biljartzaal (1914), met medewerking van architect Gustave Hubrecht; heden een multizaalcomplex. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 30936, 76 en 26820.
- (15) *Nachtraven*, p. 168.
- (16) Deblieck, p. 62.
- (17) R. Mallet-Stevens in 'Les Cinémas', Parijs, 1924; geciteerd in *Lacloche*, p. 140.
- (18) *Le Soir*, 27 oktober en 4 november 1932.
- (19) Nieuwstraat 30, Brussel. Bouwaanvraag van 15 januari 1931, hernieuwd op 11 april 1931; bouwvergunning van 9 juni 1931. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 51338-51340, 47213 en 42150. *Bâtir*, 1933, 1, p. 12-13, 3, pag. 86-89. *L'Emulation*, 1933, 1, p. 3-10. *La Cité*, 1933, 2, p. 30.
- (20) *Lacloche*, p. 152.
- (21) Arenbergstraat 3A, Brussel. Heden gesloten. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 44827. *Bâtir*, 1936, 47, p. 890.
- (22) *Lacloche*, p. 178.
- (23) Naar Jean De Ligne in *L'Emulation*, o.c., p. 3.
- (24) Adolphe Maxlaan 118-126, Brussel. Heden vrij intact bewaard, in gebruik als meubelzaak. *Bâtir*, 1934, 17, p. 642-645.
- (25) *L'Emulation*, o.c., p. 9.
- (26) *Lacloche*, p. 77-79.
- (27) *L'Emulation*, o.c., p. 10.
- (28) *Le Soir*, 6 juli 1933.
- (29) Leopoldstraat 15, Brussel. Architect J. De Ligne, 1920. Heden verdwenen.
- (30) Kleerkopersstraat 14, Brussel. Heden verdwenen.
- (31) *Nachtraven*, p. 171.
- (32) De Brouckèreplein 38, Brussel. Bouwaanvraag van 27 oktober 1931; definitieve plannen van december 1931 en januari 1932; bouwvergunning van 26 maart 1932. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 55386 en 42214. *Clarté*, 1934, 2, p. 11-15. *Bâtir*, 1935, 28, p. 106-108.
- (33) De inkom werd reeds in 1938 verbouwd, naar ontwerp van architect Leon Stynen, in Nieuwe Zakelijkheid, met een vrije planopvatting. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 50460 en 49478. *Bâtir*, 1938, 70, p. 398-399.
- (34) *Clarté*, o.c., p. 15.
- (35) Idem, p. 11.
- (36) Idem, p. 11.
- (37) *Le Soir*, 26 oktober 1937.
- (38) *Nachtraven*, p. 80.
- (39) Over het aandeel van beide architecten in ontwerp en bouw, werden geen gegevens teruggevonden.
- (40) Mechelsestraat 25, Brussel. Bouwaanvraag van 2 november 1936; bouwvergunning van 16 maart 1937; werken evenwel gestart op 15 november 1936. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 51330, 53236 en 55598. *Bâtir*, 1937, 53 p. 1141-1143, 61, p. 1508-1509.
- (41) Volgens het bouwdoossier 1950, volgens *Bâtir* 2400.
- (42) *Bâtir*, 1936, 48, p. 918-919.
- (43) *Bâtir*, 1937, 53, p. 1143.
- (44) Zie voetnoot 21.
- (45) Adolphe Maxlaan 152, Brussel. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 40576. *La Cité*, 1933, 2, p. 29.
- (46) Zie voetnoot 6.
- (47) Anspachlaan 29, Brussel. Heden verdwenen.
- (48) Mechelsestraat 27, Brussel. Ontwerp van 1934. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken 45089. *Bâtir*, 1935, 37, p. 467-469.
- (49) Postdoorgang 5, Brussel. Ontwerp van 1936. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 47201. *Bâtir*, 1937, 57, p. 1324-1325.
- (50) Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 60702, 74121 en 89280.
- (51) Aanpassing naar ontwerp van architecten M. en P. Mignot. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 73373.
- (52) Aanpassingen naar ontwerp van architecten A. Jacqmain en P. Hof, *Atelier d'Architecture en d'Urbanisme de Genval*. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 82813 en 88248.
- (53) Aanpassingen naar ontwerp van architect V. Fabre, *Atelier d'Urbanisme et d'Architecture*. Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, 83838, 86350 en 86392.

Bibliografie

- Lacloche F., *Architectures de cinémas*, Parijs, 1981.
- Deketelaere V., *Bioscopen: ruïnes van de XXste eeuw*, onuitgegeven verhandeling, Sint-Lukas - Hoger Architectuur Instituut Brussel, 1983.
- Deblieck D., *Le cinéma décentralisé: l'avenir de l'exploitation cinématographique belge*, onuitgegeven verhandeling, Université Catholique de Louvain, 1985.
- Berger D., Colard D., De Reymaecker M., Desmytter A., Festré M., Thimister Y., *Nachtraven. Het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940*, tentoonstellingscatalogus, Gemeentekrediet Brussel, 1987, p. 159-173.

Bioscopen, wat nu ?



Suzanne Van Aerschot-Van Haeverbeeck, BML

Bioscopen en wolkenkrabbers behoren tot de meest specifieke bouwprogramma's en -realisaties van de 20ste eeuw. Beide types kenden een ongemeen snelle evolutie, werden massaal gebouwd en ontwikkelden verschillende vormen en stijlen. Bioscopen zijn gemarkeerd door hun oorsprong en bestemming:

als 'spektakelruimte' of 'versteende tent' die iets van het efemere en het attractieve van de 'ontspannings-' en 'kermisarchitectuur' heeft overgehouden;

als commercieel en technisch produkt dat aan aanpassingen, vernieuwingen of sloping-na-bewezen-diensten onderhevig is;

als bouwsels die door hun inplanting en hun vrije omgang met de vormtaal van de 'ernstige architectuur' ietwat provocerend werken.

De groeiende belangstelling voor het filmpatrimonium en zijn intrinsieke socio-culturele en artistieke waarden was in de eerste fase gericht op het verzamelen van bronnen van de filmgeschiedenis en het behoorlijk conserveren van filmpellicule. De 'Cinémathèque' van Parijs werd opgericht in 1936; later volgden Brussel (1938), Amsterdam en Londen. Film werd ook in musea opgeborgen — zoals in het Museum of Modern Art in New York — of kreeg zijn eigen museum — zoals recent nog in Frankfurt — met steeds een kleine vertoningszaal voor cinefielen erbij.

In het milieu van vakmensen en specialisten werd aanvankelijk de bioscoop zelf vaak verwaarloosd. Belangstelling voor oude filmtheaters kwam uit de

hoek van een ruimer publiek van film liefhebbers, architecten, sociologen en journalisten. Zij groeide enerzijds uit de misnoegdheid omtrent de onpersoonlijkheid van de nieuwste cinema's en anderzijds uit de bewustwording van een reële bedreiging: in de Verenigde Staten van Amerika begon men al vanaf het einde van de jaren vijftig met de genadeloze afbraak, óók van reuzen zoals de New Yorkse 'Roxy' (1927) met zijn 6000 plaatsen.

Privé-verenigingen als de Britse 'Cinema Theatre Association' (1967) en de Franse 'Eldorado' (1978) hebben de bakens echter verzet: in hun doelstellingen formuleerden zij een nuchter programma voor 'geïntegreerde conservatie', lang vóór de overheid deze zienswijze propageerde en zich bekommerde om het 'jong bouwkundig erfgoed'. In de jaren zestig werd de nadruk gelegd op de multidisciplinaire studie en (her-) waardering van de 'Super-Palaces' van de jaren twintig - dertig en op de noodzakelijke speurtocht naar minder gekende en oudere voorbeelden. De bedoeling was — en is steeds — bioscopen te 'redden', draaiende te houden en zo nodig in hun 'oude glorie' te herstellen. Tien jaar later kwamen hier uitdrukkelijke actiepunten bij als vulgarisatie van studie, informatie, officiële beschermingsvoorstellen en ontleding en herwaardering van de 'feestelijke bioscooparchitectuur' als uitgangspunt voor een correct hergebruik en als inspiratiebron voor aanvullende of volledige nieuwe bouw.

Gent. 'Capitole', 1932, een sober interieur van G. Henderick ingericht in een ouder pand met neoclassicistische gevel (Archiefphoto, Museum voor Sierkunsten, Gent)



(Brussel, Koninklijk Filmarchief)

Studie en documentatie

De belangstelling voor 'oude' bioscopen manifesteert zich in de lopende bibliografie die vanaf de jaren zestig aangroeit. De materie is complex en omvat architectuur, technische aspecten van zaalinrichting, filmprojectie... in de ruimere context van sociale geschiedenis, evolutie van het filmmedium, industriële archeologie, architectuurgeschiedenis. In de praktijk worden vaak aparte facetten belicht en een eerste grote synthese is blijkbaar nog niet voor morgen. 'Case studies' zijn meestal ook eenzijdig en leiden zelden tot de 'ideale' evaluatie waarin de architectuurhistorische, socio-culturele en technische aspecten kunnen worden afgewogen met het inzicht dat de 'dosering' van deze 'hoofdingredienten', naar gelang van het geval, kan variëren. In afwachting wordt de zaak eerder pragmatisch en soms — waarom niet! — gevoelsmatig aangepakt, steunend op het verzamelde vergelijkingsmateriaal. Het optekenen, inventariseren en documenteren — onder meer door het inschakelen van fotografie en andere middelen — verzekeren bovendien een belangrijke vorm van minimale conservering.

'Spontane' conservering en functiebehoud

Deze 'natuurlijke' vorm van conservering berust op een eerder emotionele relatie tussen publiek, bioscoop en gebouwde omgeving. Zij wordt gedragen

door het bewustzijn en de motivatie van de gedreven exploitant of eigenaar. Ondersteunende, gespecialiseerde verenigingen kunnen deze betrokkenheid desgevallend stofferen met historische of architectuurhistorische argumenten. Problematisch wordt het evenwel wanneer de zaak commercieel achteruitgaat. Recente experimenten tonen nochtans aan dat geëngageerde media- en cultuurwerkers het tij enigszins kunnen doen keren en zelfs nieuwe impulsen kunnen geven, onder meer door het organiseren van allerlei originele nevenactiviteiten, gekoppeld aan lage entreprijzen. Bij sluitingen — in Groot-Brittannië — opereren kleine verenigingen die bescheiden zalen overnemen en verder laten draaien, hierin gesteund door de 'Cinema Theatre Association'. Dergelijke kleinschalige en naïeve aanpak contrasteert sterk met de doorsnee-uitbating die gebaseerd is op verregerende centralisatie en doorgedreven technologie. Zij komt echter tegemoet aan de behoefte van een zeker publiek en bestendigt de diversiteit in de zalen. De 'groten' uit de business kijken geamuseerd toe en zien hierin slechts een 'uitstel van executie'.

Bioscopen op de monumentenlijst

Onder druk van verenigingen en een deel van de bevolking wordt de overheid met het probleem van het bioscopenpatrimonium geconfronteerd: een 'definitieve' bescherming wordt blijkbaar alleen via de monumentenwet geregeld.

In 1980 behoorden een 20-tal Britse cinema's tot de 'Listed Buildings'. Nu zijn het er een 50-tal en nog eens 50 — voornamelijk in Groot-Londen — worden voorgedragen. De verklaring van dit aantal ligt in de ondersteunende acties van gespecialiseerde 'sociëties', de Britse mentaliteit inzake monumentenzorg en de soepele beschermingsprocedure die inspraak noch subsidiëring voorziet.

In het op eersterangs monumenten — „monuments historiques” — gerichte Frankrijk kwamen de eerste beschermingen rond 1980, ten dele als bekroning van



Harwich. 'Electric Palace', 1912, architect H. Hooper, in 1979 opgeknapt door een lokale vereniging (Foto F. Lacroche)

het door 'Eldorado' verrichte werk. Een twaalfstal topbioscopen, waaronder de Parijse 'Rex', de 'Louxor' en 'La Pagode' zijn nu als tweederangs monument — „*monuments inscrits*” — in de 'Inventaire des Monuments Historiques' opgenomen.

Op de Nederlandse Monumentenlijst van het Rijk komt enkel het tot 1971 quasi intact bewaarde 'Filmtheater Tuschinski' voor. Gemeentelijke lijsten kunnen nu geleidelijk de leemte invullen. In Vlaanderen werd de 'kleine cinemazaal' van de Gentse 'Vooruit' opgenomen in de globale bescherming van het complex. Daarentegen werd uit het recent beschermingsvoorstel voor de gehele neoclassicistische wand van het Gentse Graaf van Vlaanderenplein het interieur van de 1800 plaatsen tellende 'Capitol' naar een ontwerp van Geo Henderick (1932) gelicht. Wallonië heeft in Luik het 2893 plaatsen tellende 'Forum' — een Variétés-theater uit de jaren twintig dat verbouwd was tot een (inmiddels gesloten) cinema — beschermd en de restauratie als theater is aan de gang. Van het art deco-complex (1929) in het Henegouwse Dour werd in 1982 het Volkshuis beschermd zonder de in 1981 als warenhuis aangepaste cinema-vleugel.

In het mozaïek van West-Duitse Länder met hun verschillende monumentenwetten en beschermingsprocedures worden de schaarse vooroorlogse exemplaren zoals de 'Capitol' (1926) in Mannheim en de 'Titania' en de 'Universum' in Berlijn doorgaans 'sowieso' beschermd.

Sinds de groeiende belangstelling voor de jaren vijftig worden ook de bioscopen onder de loupe genomen, wat resulteerde in enkele bijkomende beschermingen. In Zwitserland — Kanton Genève — loopt momenteel één beschermingsprocedure voor een cinema uit de jaren 1957-1958 getuigend van architecturale en constructieve kwaliteiten. De 'Manhattan' is bedreigd en het is ingevolge de tussenkomst van architectenverenigingen en een petitie met 7000 handtekeningen dat de overheid voor het eerst een bioscoopdossier behandelt.

In de Verenigde Staten van Amerika waren in 1982 slechts drie 'Movie Palaces' als 'National Landmark' erkend. Voor hun behoud wordt gerekend op sponsors en verenigingen.

In Australië, met zijn talrijke en goed bestudeerde bioscopen naar Amerikaans model (soms ook met een eigen art deco-vormgeving) loopt momenteel een onderzoek in opdracht van de 'Australian Heritage Commission' om de representatieve, beschermenswaardige exemplaren uit het resterende bestand te selecteren.

Uit dit overzicht blijkt dat het, net zoals voor 'historische bouwtypes', acute crisissituaties en dreigende slopingen zijn die de aandacht van de overheid afdwingen, ze verplicht een officieel standpunt in te nemen en ze in het beste geval ertoe aanzet het fenomeen in zijn ruimere context te laten bestuderen. Daarnaast komen de 'serene' beschermingen die het overleven van merkwaardige bioscopen bevestigen. Het 'Continent' houdt het meestal bij objecten met



Amsterdam. 'Filmtheater Tuschinski', 1919-1921, architect H.L. de Jong. Foyer met toegang tot één van de bijkomende in de nevenruimten ingewerkte filmzalen (Foto P. De Prins)



Mannheim. Beschermde 'Capitol', 1927. Na overleg werd de zaal, na de brand van 1984, in gestileerde vorm naar de oorspronkelijke toestand hersteld; het foyer werd volledig vernieuwd (Foto's R.P. Baacke en 'Das Kino von Morgen')

nu stilaan alom aanvaarde architecturale en esthetische waarden. Groot-Brittannië lijkt over deze fase heen en hecht ook belang aan de historische, documentaire, socio-culturele, en symbolische waarden. De Britten bezitten nog haast intacte 'Electric Palaces' van vóór de Eerste Wereldoorlog en beschouwen de latere 'Super Palaces', die vaak in de Suburbs verzezen, nog altijd als symbolen van de emancipatie van de arbeidersklasse. Zij boden de gedemocratiseerde toegang tot ontspanning. Doorgaans gaat het hier om globale beschermingen van exterieur en interieur. Zij kunnen ook worden beperkt — zoals meermaals in Frankrijk gebeurt en uitzonderlijk in Vlaanderen — tot één of ander onderdeel, waardoor uiteraard vragen rijzen omtrent het verder beheer en de toekomst van de bestemming. Terloops kan worden vermeld dat het Britse systeem op het ogenblik van de bescherming geen punt maakt van het al dan niet actieve gebruik van de interessant geachte bioscopen. Beschermde leegstaande cinema's worden er beschouwd als reservuimten die ooit opnieuw een gepaste functie zullen krijgen. Essentieel bij beschermingen blijft een zo nauwkeurig mogelijke evaluatie met aanduiding van de dosering en de hiërarchie van de componenten.

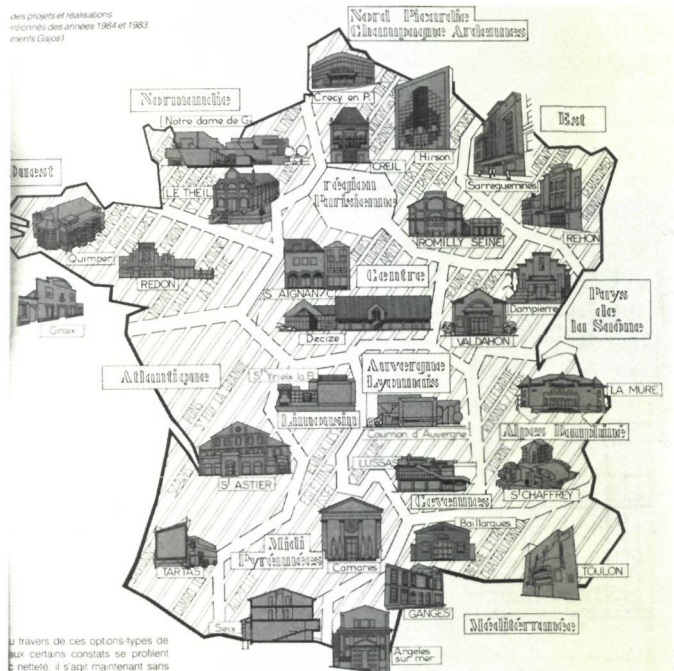
Conservering en restauratie

Beschermingen, hoe schaars ook, markeren de officiële erkenning van bioscopen als onderdeel van het cultuurpatrimonium en de monumentenzorg. Mutatis mutandis gelden dus de basisprincipes, waarvan één der belangrijkste stelt dat elk monument behandeld zal worden volgens eigen identiteit en bijzondere karakteristieken. Beschermde bioscopen zijn doorgaans nog bijzonder levende monumenten, opgenomen in een dynamisch proces met commerciële en technische implicaties. Zij kunnen en mogen niet worden bevroren of gemummificeerd. Uit de korte ervaringsperiode blijkt dat genuanceerde ingrepen, gericht op het behoud, de herwaardering en de aanpassing normaliter de rendabiliteit verhogen. Het publiek van zijn kant weet deze uitzonderlijke kaders opnieuw te appreciëren ook omdat zij de gepaste tegenhangers zijn voor de grootse architectuur en decors die te zien zijn in recente filmproducties als 'The Last Emperor'.

Beschermingen veronderstellen doorgaans enige financiële overheidssteun en werken hiermee de vakkundige conservering/restauratie in de hand van belangrijke elementen van de decoratie en de interieuraankleding — zoals muurschilderingen, glas in lood, ijzerwerk,... — kortom zaken die doorgaans om economische redenen verwaarloosd worden. Voor een ruimer opgevatte, dynamische monumentenzorg vormen bioscopen geen apart probleem.

Creatieve interventies

In dezelfde sfeer van terug-naar-de-grote-stijl liggen de recente verbouwingen van niet beschermde biosco-



Overzichtskaart van de tussenkomsten van de 'Agence pour le Développement Régional du Cinéma (ADRC) (Ministère de la Culture, Paris)

pen waarbij de oude partijen bewaard blijven en aangevuld worden met hedendaagse programma's, technische uitrusting en vormgeving. Vrij uniek, interessant en inspirerend in dit verband is het werk van de door het Franse cultuurministerie opgerichte 'Agence pour le Développement Régional du Cinéma' (A.D.R.C., 1983). Dit adviesorgaan onderzoekt alle projecten — van modernisering tot nieuwe bouw — waarvoor overheidssteun kan worden verkregen op hun inplanting, regionale spreiding, organisatorische en architecturale waarde, financiering, beheersformule (gemeente, vereniging, privé-uitbater), voorziene animatie...

Verschillende vormen van tussenkomst doen zich voor bij modernisering met invoeging van nieuwe of ruimere ontmoetingsruimten, het opdelen van al te grote zalen, het hergebruik van waardevolle, oude theaters, fabrieken, markthallen,...

In circa 80 % van de gevallen gaat het dus om aanpassingen, in ongeveer 20 % om volledige nieuwe bouw, met een bepaalde marge voor de combinatie van beide. De uiteenlopende, over Frankrijk gespreide realisaties getuigen van de nieuwe aanpak in het vlak van bioscoopbouw. De stimulerende rol en de financiële steun van het cultuurministerie hebben een positief proces op gang gebracht en nieuwe mogelijkheden gecreëerd voor uitbaters, bioscoopbezoekers en architecten.

Verwacht wordt dat dergelijke pilootprojecten ook privé-initiatieven zullen aanmoedigen. Dit is reeds het geval voor de commercieel goed gelegen 'Max Linder' in Parijs. Omdat zijn façade deel uitmaakt van een huizenrij aan een grote boulevard, is het exterieur haast ongewijzigd gebleven. Het interieur is echter volledig heringericht met een gloednieuwe, technisch geperfectioneerde, grote zaal.

De geplande 'Zenith' in Elsenne zou voortbouwen op een vroegere wijkbioscoop met verruiming van het programma naar aloude Amerikaans model, een kinderopvang inclusief. Tekenend voor het aan de gang zijnde proces van verschuiving is dat de initiatiefnemer hier de uitbater is van een mini- 'selecte' multiplex met kleine, oncomfortable zalen.

Hergebruik

Hergebruik is een natuurlijke, voor de hand liggende oplossing, ouder dan de monumentenzorg zelf. Het werkt in diverse graden, gaande van relatief eerbiedig behoud tot verregaande vermindering. De graad wordt grotendeels bepaald door de 'sterkte' en de inherente kwaliteiten van het gebouw zelf en de wijze waarop zij door de uitbater of de ontwerper en hun achterban worden ervaren. Bioscopen, met hun spektakel- en nevenruimten, zijn geliefd voor het inbrengen van nieuwe functies en programma's die juist in deze feestarchitectuur tot hun recht komen: casino's of gewone Bingo Halls, sportzalen, danszalen, night-clubs en bars en in Amerika zelfs restaurants, boetieks of exclusieve grootwarenhuizen. Symptomatisch is het aantrekkingsvermogen van de Amerikaanse „cathedrals of the movie picture" op religieuze congregaties en sekten die zich bij voorkeur in de exuberante, exotische vertoningsruimten terugtrekken voor discussie en gebed.

Naast deze eerder uitzonderlijke gevallen van 'behoudend' hergebruik in de 'vrije markt' staat het meer bestudeerde in de culturele sector. Zo wordt met de medewerking van de Amerikaanse 'National Endowment for the Arts' gezocht naar mogelijkheden om de socioculturele rol van de oude 'reuzen' te verlengen in het hedendaagse lokale en regionale vlak. De strategie vertrekt van een sociologische enquête omtrent het gedragspatroon en de verwachtingen van het potentiële publiek, gevolgd door een planning voor realisatie, de opsporing van geïnteresseerden, sponsors en managers inclusief. Dergelijke pilootprojecten zijn ter zelfdertijd bedoeld als stimuli voor de culturele en commerciële revitalisatie van stadscentra. Ze hebben al in de jaren zeventig geleid tot de reconversie van talrijke bioscopen tot concertgebouw, multi-performance-art center, avant-garde theater of multi-media center. In de regel wordt gewerkt met gedoseerd respect voor het bestaande en een resoluut moderne inbreng waar nodig. Vooraanstaande architectengroepen als Skidmore, Owings & Merrill werden in 1973 gevraagd voor de aanpassing tot concertgebouw van één der drie 'National Landmarks', het art deco 'Paramount Theatre' (1931) in Oakland,



Rechtsboven en daaronder: Voorheen 'Beverly Theater', 1925, nu 'boetiek' in het centrum van Beverly Hills (Foto D. Naylor, p. 191)
Daaronder: Voorheen 'Loew's 175th Street', 1930, in New York, architect Th. W. Lamb, nu 'United Church' (Foto D. Naylor, p. 95)
Onderaan: Voorheen 'O.D.E.O.N.', Islington (Foto D. Atwell)



Californië. Mits lichte ingrepen is de akoestiek excellent bevonden en gaat het theater een nieuw succesvol leven tegemoet. Het 'Australian Institute for Architects' heeft recent een ideeënwedstrijd uitgeschreven voor de 'Capitol' in Sidney, een 'atmospheric' met Florentijnse tuin (1927) naar een ontwerp van J. Eberson uitgevoerd in een vroegere hippodroom (1892). Het programma voorziet een 'Live-Theater' met nieuwe scene in de te restaureren zaal, een nieuwe foyer en een nieuwe aanleg van de directe omgeving.

Ook de opdracht in 1982 van het Franse cultuurministerie aan de groep 'Eldorado' was een interessant initiatief: gevraagd werd de problemen van het hergebruik van doorsnee-bioscopen als „oorden voor culturele activiteiten” te analyseren. Frankrijk bezat toen nog 4800 bioscopen, een aantal dat nog steeds afneemt. Een politiek van reconversie zou worden uitgedacht en getoetst aan de hand van punctuele interventies. Uitgerekend kwam dit neer op een logistieke steun aan gemeenten: overname en/of hergebruik van een goed gelegen, leegstaande bioscoop zouden gezamenlijk overwogen worden vooraleer over te gaan tot de bouw van nieuwe culturele centra. Parallel met de culturele en architecturale aspecten zouden de subsidiëringmogelijkheden worden onderzocht. Op het moment dat vele projecten nog in het dossier- of ontwerpstadium waren, werd de opdracht naar aanleiding van de regeringswisseling onderbroken. Bij gebrek aan follow-up kan momenteel geen beeld worden opgehangen van de juiste toedracht en impact. Van de twee geplande vulgarisatiebrochures werd enkel de eerste „50 Lieux, 50 Villes” gepubliceerd en ruim verspreid. Het bioscopenbestand is erin ontleed, op zoek naar constanten en variaties inzake inplantingen, relaties met de omgeving en morfologie van exterieur en interieur. De grote lijnen van een globale en bijzondere typologie worden duidelijk en typische componenten als luifels, kassa's, hals, circulaties, nevenruimten en de vertoningszalen zelf zijn extra belicht. Het doel van de brochure — een duidelijk inzicht brengen in het wezenlijke van de bioscooparchitectuur — biedt genoeg stof tot nadenken bij hergebruikprojecten (wat en hoe integreren of accentueren ?) en is bij nieuwe bioscoopbouw een leidraad en inspiratiebron voor een nieuwe 'feestarchitectuur' die — onder namaak — in het verlengde van de bestaande ligt.

De evolutie in de bioscoopbouw is juist op dit moment op een punt gekomen waar oude en nieuwe inzichten op het vlak van bouwprogramma's, inplantingen en gebruik van ruimten elkaar kruisen. Vindingrijkheid, zin voor feest, kitsch en kwaliteit kunnen oude bioscopen nieuw leven inblazen, zonder de link met het verleden op te geven.

Een dergelijke continuïteit is niet zo vanzelfsprekend voor 'levende' functies die grotendeels door technische en commerciële eisen gestuurd worden. De nieuwe nood aan spektakel, droom en ontheemding biedt nu een tweede kans die wij niet mogen laten liggen. Het is de moeite waard.

Links: De 'Mirano', ca. 1950, aan de Leuvensesteenweg, Brussel (Sint-Joost), is nu een select-nachtlokaal (Foto G. Charlier)



De Brusselse 'Plaza', 1931: behoudend, omkeerbaar hergebruik (Foto G. Charlier)



Breda. 'Grand Theatre', 1919, architect J. Bilsen, nu een 'gemeente-lijk monument'. Discrete, Conserverende restauratie Architect F. Oomes ontving hiervoor de prijs 'Monumentenzorg 1987' (Foto P. De Prins)

De tekst van deze slotbeschouwing en voornamelijk de status quo in verband met beschermingen kon worden opgesteld dankzij de medewerking van buitenlandse collega's inventarisatie en monumentenzorg die we dan ook vriendelijk danken.

Algemeen

- Lacloche F. - Gribe G., *50 Lieux, 50 Villes. Salles de cinéma - Situations urbaines - Architecture - Aménagement*, Ministère de la Culture - Eldorado, s.l., 1985.
- Lacloche F., *Conserver ou maintenir, Nouvelle architecture ou reconversion*, in *Architectures de Cinémas*, Paris, 1981, p. 228-232.

Australië

- Thorne R., *Conservation of Cinemas*, onuitgegeven tekst, Sydney, 1988.

Bondsrepubliek Duitsland

- Hauptverband Deutscher Filmtheater E.V. (ED.), *Das Kino von Morgen*, Wiesbaden, 1987.

Frankrijk

- 'La dernière séance', in *Monuments Historiques*, nr. 137, 1985. Volledig nummer gewijd aan het cinematografisch erfgoed. Lijst van de beschermde bioscopen, p. 95-96.
- Chereau B., *Cinemas et réhabilitation*, in *Monuments Historiques*, Nr. 137, 1985, p. 42-49.
- Gribe G. - Lacloche F., *Anciennes salles de cinéma et avatars*, in *Monuments Historiques*, Nr. 137, 1985, p. 25-32.

Groot-Brittannië

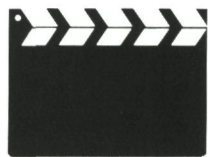
- Atwell D., *Appendix 1: Statutory Listed Cinemas; Appendix 2: Gazetteer of important surviving Cinemas*, in *Cathedrals of the Movies*, London, 1980, p. 178-181.
- 'Picture House' als tijdschrift van de 'Cinema Theatre Association', publiceert twee keer per jaar vaste rubrieken in verband met conservatie, studie-documentatie-inventarisatie en nieuwe bouw en biedt aldus een overzicht van de diverse activiteiten en hun evolutie.

Verenigde Staten

- Naylor D., *Lost and Found*, in *American Picture Palace*, New York, 1981, p. 177-214; *Appendix of Theaters*, p. 215-220.
- Valerio J.M. - Friedman D., *Movie Palaces. Renaissance & Reuse*, New York, 1982.

Zwitserland

- Documentatie in verband met de bescherming van de bioscoop 'Le Paris', nu 'Cinéma Manhattan' in Genève, 1957, architect Marc-J. Saugey, overgemaakt door het 'Département des Travaux Publics Aménagement', en de 'Atelier coopératif d'Architecture et Urbanisme'.
- Lang E., *Les cinémas pilotes des années 50 en voie de disparition à Genève*, in *Archithèse*, Nr. 4, 1987.
- Devanthery P., *Dernière séance? L'architecture moderne en péril à Genève, les constructions de Marc Joseph Saugey*, in *Faces*, N 7, 1987-1988, p. 4 s.s..



Summary

According to previous practice Flanders' International Film Happening takes place at Ghent, from 12 to 22 October. M&L jumps on the bandwagon of this socio-cultural event by publishing a special issue and a travelling exhibition dedicated to the cinema architecture and heritage.

„Pictures/Picture-Houses”, the opening article written by Suzanne Van Aerschot, features as a general introduction with references to the national and international context.

By no means the first cinematographic productions led one to suspect that in less than a quarter century the attractive curiosity would grow into a fascinating medium, creating its own world between art, commerce and industry.

At the beginning the film happening was not related to specific spaces; recreation and conference rooms as well as hired shop premises and itinerant fairground booths with a conspicuously decorated entrance, were eligible for the performances.

Parallel with the evolution in the film language and industry a specific architecture would come into being distancing itself more and more from the theatre which originally it was associated with. With an abundance of variety and grace, fed by a shameless eclecticism, new forms arise for the new twentieth century function with a socio-cultural streak. At least in the beginning this occurs in the margine of progressive or modernistic architecture which — only by way of exception — is offered the chance of elaborating its somewhat cool, rational principles for the festive programmes. The dream palaces of the interbellum — the years of crisis — like to accentuate shapes, light and lines and gladly intermingle all gradations between charming art and glittering kitsch, as a tempting invitation to an affordable escape from grey reality.

With the advent of the talking movie grow problems of technical equipment and is experimented with modern technology and adapted materials.

Cinemas follow the expansion of the town and settle in the new suburbs, along exit roads and, later on, in villages. 'Socialist clubs' and 'patronages' of the typical names 'Patria' or 'Familia', gather an own public for the adequate films, a trend that after the Second World War will give rise to the well-known assignments for the so-called 'good' and the more daring, 'bad' movies. In most cases a kind of polyvalent room is concerned, often without any architectural ambition

though with a far-reaching socio-cultural significance as the centre of local entertainment.

But the feast is shortlived and soon the social event is supplanted by the television conquering the living room. Film production reacts with popular, grand spectacles, involving all kinds of technical tricks and three-dimensional illusions. On the other hand the 'new' film gains ground, elaborating on the prewar experimental tendency of the 'Art et Essai' and now so adequate for the small, dark rooms with a select audience.

The local cinemas vanish one by one, also because of the monopolizing cinemas in the towns switching over to a policy of a broad, exclusive offer and exquisite variation for a public that has become much more choosy being informed by the film reviews in the press and on television. The large cinemas are unrelentingly being split up and hence often mutilated.

The consumptive context generates the 'multiplexes', implanted at the town edge and having a growing number of auditoriums, well-equipped and comfortable, that definitely provide exquisite seating, visibility and sonority.

At the same time the interest increases in film history and the 'good old cinema'; questions arise about their specific evolution and their prospects. The inherent qualities are gauged with the view of serving as the starting point or the source of inspiration for tomorrow's cinema that will blend 'technique' and 'grand style' in inviting rooms and shapes that will permanently belong to the world of feast and dream so much inherent to the medium.

Guido Deseyn sketches a lively picture of the **Pioneering Years of the Cinematograph in the Ghent region**. The 'flying pages', which he rediscovered in a collection preserved at the Ghent university library, contain interesting and colourful information on the local evolution. Hand-outs and the like lead us from the first scientific or 'sedentary' cinemas with full-evening programmes. International societies like 'Pathé' had quite an important part in this evolution. Small, national 'chains' arose in the fringe; they distinguished themselves especially by their predilection for the typically Belgian formula 'brasserie-concert-cinema', and by their pass names and halls like 'Oud Gent', 'Vieux Bourg' (Verviers), 'Oud-Leuven', 'Vieux Bruxelles'...

The ecstasy of the Ghent World Exhibition came to an abrupt end when the World War broke out.

Jo Braeken takes up the thread for Brussels under the title **Movie Palaces for the Capital**. From the outset of the film era in Belgium, Brussels featured as the trendsetter for the cinema system. In Brussels the first movies were shot in 1895. The starting period was closed in 1913, when a first movie temple, 'Pathé-Palace', was built by architect Paul Hamesse, who for his Art-Nouveau style drew his inspiration on Vienna.

The cinema, which was still strongly related to the traditional theatre typology, could seat a 2,500 audience in the auditorium, the several foyers and bars.

The golden thirties saw the appearance of two splendid dream palaces which, considering their capacity of 3,000 seats, their luxury and technical perfection, ranged among the European top cinemas. The 'Cinema Metropole', built by architect Adrien Blomme in 1932, distinguished itself for its functionalistic style in the line of the New Objectivity. The 'Eldorado', raised by architect Marcel Chabot in 1933, was a typical exponent of the continental Art Deco. The 'Variétés', a 1937 creation by the architects Victor Bourgeois and Maurice Gridaine, was characterized by an unequalled application of neon light.

Simultaneously 'Current Affair' cinemas developed a typology typical of the media, with a strong utilitarian and advertising character, based on a huge audience flow and an advanced automation, the cinema 'chain' being its most important representative. As a result of the downward tendency in the cinema industry the Brussels cinemas could not escape from modernization nor from a subdivision into multiplexes.

To conclude, the **So what** by Suzanne Van Aerschot offers a sensible status quo, questioning the pictures and the picture-houses as being essential components of the socio-cultural heritage. It dwells on inventarization, documentation and information, which should be the basis for a sound policy on the matter.

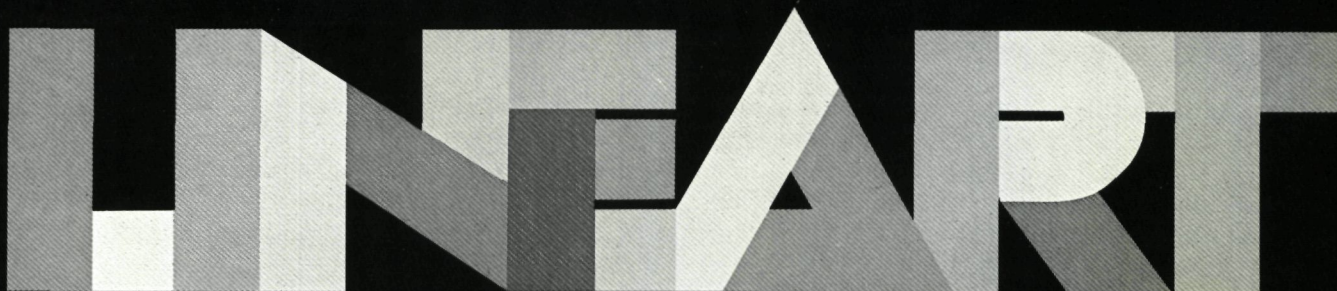
Especially abroad, 'spontaneous' and 'official' protections of picture-houses have taken a start, with the implications for restoration, renovation and re-use, with or without official subsidies.

The present atmosphere, determined by high technology mixed with nostalgia, and by the return to the grand style, seems to have been favourable for the cinemas in that they can count today more than 5 years ago - on a new interest and creative approach to a further 'integrated conservation'.

LINEART INTERNATIONAL ART FAIR 20th CENTURY 3-7 NOVEMBER 1988

LINEART INTERNATIONALE KUNSTMESSE 20. JAHRHUNDERT 3-7 NOVEMBER 1988

LINEART GENT GAND GHENT GANTE BELGIUM 3-7 NOVEMBER 1988



LINEART INTERNATIONALE KUNSTBEURS 20^e EEUW 3-7 NOVEMBER 1988

LINEART FOIRE D'ART INTERNATIONALE 20^{ième} SIECLE 3-7 NOVEMBRE 1988

FLANDERS EXPO

OPENINGSUREN: dagelijks van 11-19 u. zonder onderbreking • vrijdag 4.11 tot 22 u.
HEURES D'OUVERTURE: journellement de 11 à 19 h sans interruption • vendredi 4.11 à 22 h
ÖFFNUNGSZEITEN: jeden Tag von 11-19 Uhr durchgehend • Freitag 4.11 bis 22 Uhr
OPENING HOURS: every day from 11 a.m. to 7 p.m. non-stop • Friday 4.11 to 10 p.m.

INFO: Internationaal Congrescentrum
B-9000 Gent (Belgium)
Ø (091) 22 40 22 • Telex 12666 iig ice-b
Art director: Prof. Jan Pieter Ballegeer

BRUNNICK & DESIGNERS



STEENBAKKERIJEN HOVE A.

De Vlaeminckstraat 17 - 9400 NINOVE

(054) 33 26 67

VELDKEUS BREUGHEL

Type-beschrijving

De handvorm wordt verkregen naar oude werkwijze. Hij is gemaakt uit leem van de Dendervallei; goed gebakken en helder klinkend. De steen wordt gemaakt uit een deeg, geslagen met de hand in een mal, gedroogd in open lucht en gebakken met steenkool. Door de manuele bewerking heeft de steen een onregelmatige vorm. De kleur van de handvorm varieert van rood tot bruin met zwarte vlekken. De huidige formaten zijn
± 22 × 10,5 × 5,5 ± 24 × 11,5 × 5,5 ± 26 × 12,5 × 5,5
± 17,5 × 7,5 × 5,5

Andere formaten en profielstenen op aanvraag.

**Smederij
MECIBAH**



**MOLENBAAN 18
2220 WOMMELGEM
Tel. : (03) 353 97 87**

- Restauratie alle smeedwerk
- Kopiëren
- Drijfwerk
- Eigen ontwerp
- Design
- Meubels

Gediplomeerd restaurateur

BANQUE BELGE DU TRAVAIL

NAAMLOOZE MAATSCHAPPIJ - BRABANTSTRAAT, 25. GENT

Inkoop en verkoop van Openbare Fondsen, Beursorders.
Inkassering van alle koeponsCheckrekeningen, Depositorerekeningen op vaste termijnen aan
interesten van 1 1/2 tot 4 0/0 's jaarsTe verkrijgen KASBONS VOORUIT 4 0/0 tot zoover
de uitgifte loopt**GHEENT TOBACCO COMPANY**

Sigaretten en Sigaren (handel in 't groot)

Luxe, Arah, Pale-Mall, Sport, enz.

63, Vlaanderenstraat, 63, GENT

Doorgang Vanderdonck

Metaalbewerker**WORDT LID UWER
VAKVEREENIGING**

ONS HUIS, Vrijdagmarkt

Nevens onze ekon-
omische strijd, heb-
ben wij ook den
politieke strijd te
voeren. Om de be-
scherming te heb-
ben, noodig voor
onze loonen en
werkvoorwaarden**W. A. VANDERMEERSCHÉ**
PEKELHARING, 22, GENT
Alleenstaande bevestiging voor de schijfwerk
Fotoseenwerk en Kinematostelen
Leveren van het Kinstloot VOORUIT**REGLEMENT.**

1. Het spel wordt ge-
speeld met 2 leerlingen.
2. Wie de gemiddelde steen
werpt speelt eerst, enz.
3. Wie op MAX LINDER komt
telt zooveel bij als hij ge-
worpen heeft.
4. Wie op MISTINGUET komt
terug.
5. Wie op nummer 10 of 18 komt
te werpen.
6. Wie op 23 komt moet, als het een vrouwspersoon is terug van waar zij komt.
Als het een manspersoon is blijft hij wachten tot een ander hem komt vervangen.
7. Wie op 34 komt moet, als het een manspersoon is terug van waar hij komt; als het
een vrouwspersoon is blijft zij wachten tot een ander haar komt vervangen.
8. Wie op nummer 51 komt, betaalt zijn inleg, nog eens om te mogen voortspelen.
9. Wie op nummer 55 komt valt buiten spel.
10. In nummer 63 komt men terecht in eender zalen van de KINEMA-BRASSERIE "VOORUIT", Bagat-
tenstraat.
Men wint alleen met een gel te werpen dat met de optelling juist eindigt in nummer 63. Hij die
meer werpt telt zooveel terug.



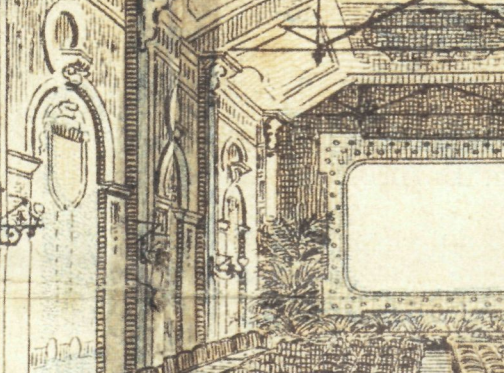
DE RYCKE
KUNST- & VERSIERINGSSCHILDER
van LETTERS & RECLAMEN
KASTEELLAAN, 223, GENT
Speciaaltijl van



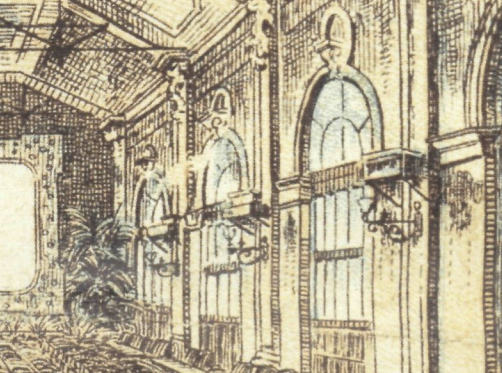
DE BOUWERKLIJEDEN
Maatschappij. Zaal: VRIJDAGMARKT, 8, GENT
Bureel, Werkhuizen en magazijn, ZILNSTRAT 8, GENT
ONDERNEMING VAN VAN BOUWERKLIJEDEN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



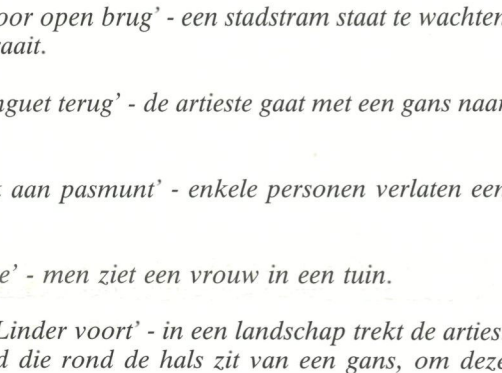
CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN



CHOCOLADE & SUKEROED
Ach. DE MEYERE-DERVAES
46, Wondelgemstraat, 46, GENT
GROOT - KLEIN

VLASBEWERKERS**VEREENIGT U!**

Neemt een voorbeeld

aan uwe patroons!

Gaston NICAISSE**BEHANGWERK**Meubelerij
en Versiering

18, St-Amandstraat, 18

GENT

Telefoon 2180

Gustaaf VERCAMMEN
LOOD- POMPE- & ZINKWERK
Onderaansel, 84 en Scheldestraat, 98, St-Amandstraat
Gent
Vraag prijzen gratis. Verzorgd en afgeleverd.

CH. JACOBSEN
STAD IN HET DONKER
Wiederhandel en bezorging van alle
Levensmiddelen en groenten, enz.
Huis van Biesen

BOTER & CHOCOLADECARMELLEN
LUX
R. VAN DE PUTTE, Tolhuislaan, 118
GENT
Verkrijgbaar in den Kruidenierswinkel
- Vooruit - St-Pietersnieuwstraat.

uikerbakkerij - Chocoladefabriek
E. DE VYNCK
Steendam, 22, GENT
rootste onderscheiding in de Tentoon-
stelling van Handel en Nijverheid in
« Vooruit » in 1916

RICH. ROELANDTS
WERKTUIGKUNDIGE
GROOT MEERHEM, 189, GENT
Reparatie aan apparaten voor stoomketels en aller-
hande machines en mechanieken
Bijzondereheid voor herstellingen aan Kinema-appa-
reus en optiekassen (National Kaas Registers)
Bijzondere stukken voor elektrische motoren en dynamo's
Uitvoeringen naar tekeningen

**KINEMA-BRASSERIE
VOORUIT**
Chœurs - Bagattenstraat - Gent

Huis VAN BIESEN
Bijzondereheid in Bureelmeubelen
Oude en Nieuwe Meubelen - Verhuur van Meubelen
19, Kuiperskaai, 13, Oude Scheldestraat
GENT

ED. DE PAEPE
Inkoop van
OUDE WONDSTUKKEN Tanden
alsook oude Juweelen, Platina, Zilver,
Diamant, Brillanten, enz.
- Alles aan den laagsten prijs -
80, BRABANTLAAN, 80, GENT bij de Molen

AdOLPHE VAN DEN BREEN
Slachthuislaan, 17, GENT
Bijzondereheid van
Zaken voor Beschuiten, Mastellen, Koffie, Thee,
Malt, Suiker, Kiezeri, enz.
Voordeelige prijzen. Huis bestaande sedert 30 jaren

**MANUFACTUUR
van
CIGAREN & CIGARETTEN
MONARCA**

Merk gedeponeerd door

Ed. DE LOORE104-106, Fuchslaan
GENT**Vooruit's MELINE**

Versterkend en gezond voedsel

zieken en herstellenden is enkel in de

WINKELS VAN VOORUIT

- verkrijgbaar aan fr. 2,75

Het Ganzenbord van de Vooruit

Technische gegevens:

Plaats: Gent
Druk: Drukkerij dagblad Vooruit
Uitgever: Maatschappij Vooruit
Adres: Bagattenstraat, Gent
Techniek: chromo-litho, zwarte druk op wit papier
Kleuren: groen, blauw, geel, bruin, rood en grijs
Vorm: ovale voorstelling op rechthoekig blad
Afmetingen: hoogte 300 mm x breedte 395 mm
Middenveld: ovaal - hoogte 100 mm x breedte 155 mm
Datum: 1918
Gravure: Richard De Rijke, Kasteellaan, 223, Gent
Spelregels: in het Nederlands, in hoek d
Verzameling: F. Van Bost
Literatuur: Van Bost F., Oude Ganzenborden, 1976.

Beschrijving: Geen titel. Op een groen veld ziet men links en
rechts van het spel een tiental reclamestukjes. Het spel zelf
vangt links onder aan in hoek d en draait met de klok mede
tot op het ovaal middenveld. Dit toont ons het binnenzicht
van de bioscoopzaal die de maatschappij Vooruit dan nog
bevat in de Bagattenstraat te Gent. Het heeft 62 nummers.
Het nummer 63 staat bovenaan op het middenveld en
onderaan leest men op 3 lijnen 'Kinema - Brasserie/VOOR-
UIT/Chœurs - Bagattenstraat - Gent'. Er zijn 13 vakken met
een afbeelding, waaronder 7 met een gans.

Deze stellen het volgende voor:

5+ = 'Max Linder voort' - men ziet deze artiest gezeten op
een gans naar rechts gaan (de nummers met een kruis
hebben een gans in de afbeelding).

10 = 'Tram voor open brug' - een stadstram staat te wachten
tot de brug draait.

14+ = 'Mistinguet terug' - de artieste gaat met een gans naar
links.

18 = 'Gebrek aan pasmunt' - enkele personen verlaten een
tram.

23 = 'Robinne' - men ziet een vrouw in een tuin.

29+ = 'Max Linder voort' - in een landschap trekt de artiest
aan een koord die rond de hals zit van een gans, om deze
naar rechts te krijgen.

34 = 'Alexandre' - men ziet een persoon in avondkledij.

38+ = 'Miss terug' - men ziet de artieste op dezelfde wijze
de gans naar links trekken.

43+ = 'Max voort' - men ziet terug de artiest met de gans,
maar deze gaat uit zichzelf naar links.

47+ = 'Miss terug' - men ziet de artieste gezeten op een gans,
als amazone, naar links rijden.

51 = 'Trolley breekt' - men ziet een stilstaande tram waarbo-
ven de draden gebroken hangen.

55 = 'Stad in het donker' - de Sint-Baafskathedraal en het
Belfort steken boven de daken uit en de stralen van twee
schijnwerpers zoeken in de duisternis naar vliegtuigen.

59+ = 'Max voort' - de artiest achtervolgt de gans die met
de koord rond de hals naar rechts vlucht.

In de uiterste punt links van a leest men 'Richard Derijcke,
1918' en vertikaal langs de linkerrand leest men 'Grootste
Kinema - Brasserie der Stad. Twee Zalen - 2000 zitplaatsen
/ Bijzondere Kunstfilms, voorbehouden aan deze nieuwe
moderne inrichting. Begeleiding der Films met volledig
Kunst-symphonisch Orkest'.

Onder de andere nummers ziet men op de plaats van 3 tot 4
vakken reclame afgedrukt staan; zo zien we op het eerste vak
(onder nr 1 tot 4) de reclame van de artiest die het spel
getekend heeft: 'Rich. De Rijke/Kunst- & Versieringschil-
der!.../Kasteellaan, 223, Gent'. Hoek d wordt gans ingeno-
men door de Nederlandse spelregels.

De vermelde namen zijn deze van artiesten uit de toenmalige
Theater- en Kinemawereld. De afbeeldingen zelf geven
enkele stadszichten met voorvallen uit de Eerste Wereldoor-
log (vliegeralarm, kleingeldebek, ...).

Naar: Van Bost F., Het Ganzenbord, onuitgegeven studie,
1976

HET HISTORISCH ORGEL IN VLAANDEREN



NIEUW DEEL

DEEL IV A : A. Fauconnier
P. Roose

"Het Historisch Orgel in Vlaanderen"
Provincie West-Vlaanderen
Arrondissement Brugge en Oostende
(prijs : 650,- fr.)

REEDS VERSCHENEN DELEN

DEEL I : G. Potvlieghe "Het Historisch Orgel in Vlaanderen,,
Provincie Oost-Vlaanderen
(uitgeput)

DEEL II A : A. Fauconnier "Het Historisch Orgel in Vlaanderen,,
P. Roose Provincie Brabant,
Arrondissement Halle-Vilvoorde
(uitgeput)

DEEL II B : A. Fauconnier "Het Historisch Orgel in Vlaanderen,,
P. Roose Provincie Brabant,
Arrondissement Leuven
(prijs : 400,- fr.)

DEEL III A : A. Fauconnier "Het Historisch Orgel in Vlaanderen,,
P. Roose Provincie Antwerpen,
Arrondissement Antwerpen
(prijs : 600,- fr.)

Te bestellen bij Monumenten & Landschappen
Belliardstraat 18 • 1040 Brussel • Rekening nummer : 470-0278201-29

REATIEVE

Braine l'Alleud : place du Môle Bureau d'Etudes Communal



UNST

Zetel B.B.L. - Tienen Studiebureau B.B.L. - Arch. VAN HAI



U wilt een verouderd gebouw vernieuwen, een oud monument opknappen, de ruimte inrichten? Het bouwpatrimonium is de trots van elke gemeente, het geeft een rijkelijk uitzicht aan de omgeving. Schenk uzelf de traditie van een edele materie : de Blauwe Steen uit Henegouwen.

Hij is natuurlijk bestendig tegen slechte weersomstandigheden en vriesvast. U kan uw creativiteit de vrije loop laten. Realiseer eenvoudige of grootse bouwideeën. Van de meest klassieke tot de meest baanbrekende.

De Blauwe Steen is gemakkelijk te onderhouden, is niet duur en kan overal gebruikt worden : fonteynen, monumenten, zitbanken, voetpaden, tegelvloeren van eender welke soort, omlijstingen, bekleding van gevels... Kortom, overal waar U een degelijk en duurzaam materiaal wilt gebruiken dat de tijd trotseert.

1888



1988

BLAUWE STEEN UIT HENEGOUWEN.®

Een produkt van de N.V. Carrières du Hainaut. Tel. 067/33.41.21

Stuur mij dus volledige informatie over de Blauwe Steen uit Henegouwen, richtprijzen en een lijst van de gespecialiseerde verkopers in mijn streek.

Naam _____

Straat _____ Nr _____ Bus _____

Postnummer _____ Plaats _____

Provincie _____ Beroep _____

Terugzenden naar N.V. CARRIERES DU HAINAUT, 7400 SOIGNIES

M&L

plus